VITTORIO ROSSI
Professore di letteratura italiana nella R. Università di Pavia

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA PER USO DEI LICEI

Volume III.

L'ETÀ MODERNA

CASA EDITRICE
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO
Napoli - Firenze - Roma - Torino - Palermo
Bologna - Genova - Pisa - Padova - Catania - Cagliari - Sassari - Bari
Trieste - Buenos Ayres - Alessandria d' Egitto
1902

80

INDICE DEI CAPITOLI

CAP. I. — **Condizioni generali della vita e della cultura italiana nel Seicento e nel Settecento.** Pag. 1

1. Condizioni politiche e morali d'Italia nel secolo XVII, e 2. nel XVIII. — 3. Caratteri generali dell'arte letteraria nel periodo della transizione (1575-1763). — 4. Il Secentismo. — 5. La genesi del Secentismo. — 6. La letteratura italiana del Rinascimento fuori d'Italia. — 7. Influssi italiani nelle letterature di Francia, di Spagna e d'Inghilterra. — 8. Fenomeni letterari analoghi al Secentismo in Francia, in Spagna ed in Inghilterra. — 9. Esaurimento e trasformazione del Secentismo. — 10. Il pensiero scientifico, critico e filosofico nel periodo della transizione. — 11. Le Biblioteche e le Accademie. — 12. Conclusione.

CAP. II. — **Il Marino e la poesia del suo tempo** . . » 17

1. La poesia idillico-mitologica. — 2. Giambattista Marino. — 3. L'arte e le liriche del Marino. — 4. Gli *Idilli*. — 5. L'*Adone*. — 6. La lirica nella prima metà del Seicento. — 7. G. Chiabrera e la sua arte. — 8. La lirica del Chiabrera. — 9. F. Testi. — 10. La lirica del Testi. — 11. Le arti del disegno nel Seicento. — 12. L'epica nel Seicento. — 13. La *Croce racquistata* di F. Bracciolini e il *Conquisto di Granata* di G. Graziani. — 14. Alessandro Tassoni e le sue opere minori. — 15. La *Secchia rapita*. — 16. Il poema eroicomico. — 17. Il poema giocoso.

CAP. III. — **Galileo e la prosa del suo tempo** . . » 38

1. Il pensiero scientifico del Rinascimento e Galileo. — 2. La gioventù di Galileo e il suo insegnamento pisano. — 3. Il metodo galileiano. — 4. Galileo lettore a Padova e matematico del

Granduca. — **5**. Galileo e la condanna del sistema copernicano. — **6**. Il *Saggiatore* e i *Dialoghi de' Massimi sistemi*. — **7**. La condanna e gli ultimi anni di Galileo. — **8**. I *Dialoghi delle nuove scienze* e la morte di Galileo. — **9**. La prosa galileiana. — **10**. Il pensiero politico. — **11**. Traiano Boccalini e le sue opere. — **12**. Le idee e la prosa del Boccalini. La letteratura politica antispagnuola. — **13**. Il Boccalini e la critica letteraria. — **14**. Paolo Sarpi. — **15**. La *Storia del Concilio di Trento* del Sarpi e quella del Pallavicino. — **16**. La storiografia nella prima metà del Seicento. Il Davila e il Bentivoglio. — **17**. I Romanzi nel Seicento. — **18**. Le novelle. G. B. Basile. — **19**. L'eloquenza sacra. P. Segneri.

CAP. IV. — **La poesia nell'età dell'Arcadia** . . . Pag. 59

1. Verso l'Arcadia. — **2**. Francesco Redi poeta. — **3**. Il Filicaia ed il Guidi. — **4**. Francesco di Lemène e C. M. Maggi. — **5**. La fondazione dell'Arcadia. — **6**. Giudizio complessivo sull'Arcadia. — **7**. La prima maniera d'Arcadia. G. B. Zappi. Eustachio Manfredi. — **8**. La canzonetta. P. Rolli e P. Metastasio. — **9**. Carlo Innocenzo Frugoni. — **10**. La poesia satirica nel sec. XVII. — **11**. Salvator Rosa. — **12**. B. Menzini e L. Sergardi. — **13**. La poesia burlesca nel secolo XVII, e **14**. nel XVIII. — **15**. Il poema giocoso nel sec. XVIII. Il *Ricciardetto* di N. Forteguerri.

CAP. V. — **La commedia e il melodramma. Pietro Metastasio e Carlo Goldoni** . . . . » 75

1. Origine della commedia dell'arte. Le maschere. — **2**. Vicende della commedia improvvisa. — **3**. La commedia scritta nel sec. XVII. — **4**. Il dramma pastorale. — **5**. Origine e primo fiorire del melodramma. — **6**. Decadenze del melodramma nel secolo XVII. — **7**. La riforma. Apostolo Zeno. — **8**. La vita di P. Metastasio sino al 1730. — **9**. Il Metastasio a Vienna. — **10**. I melodrammi del Metastasio: la tessitura, i personaggi. — **11**. Qualità estrinseche. — **12**. L'opera buffa e il melodramma dopo il Metastasio. — **13**. Precursori del Goldoni. — **14**. La vita del Goldoni fino al 1741. — **15**. Inizi della riforma del Goldoni. — **16**. Il Goldoni colla compagnia Medebach. — **17**. Il Goldoni al teatro di S. Luca. — **18**. Gara col Chiari. — **19**. Carlo Gozzi contro il Goldoni ed il Chiari. Le *Fiabe* del Gozzi. — **20**. Il Goldoni a Parigi; sua morte. — **21**. Il teatro del Goldoni: tessitura e comicità delle sue commedie. — **22**. Caratteri e costumi. — **23**. L'elemento satirico nella commedia del Goldoni. — **24**. La lingua, lo stile e il dialogo del Goldoni. — **25**. La commedia goldoniana dopo il Goldoni.

CAP. VI. — **La prosa nell'età dell'Arcadia** . . . » 104

1. Importanza della storia della prosa da mezzo il Seicento alla fine del sec. XVIII. — **2-3**. Gli studi scientifici. — **4**. La storio-

grafia nella seconda metà del Seicento. — 5. La storia erudita nel sec. XVIII. — 6. L. A. Muratori. — 7. Girol. Tiraboschi. — 8. La filosofia della storia: Giambattista Vico. — 9. La *Scienza nuova*. — 10. La storia politica. Pietro Giannone. — 11. Il movimento filosofico nella seconda metà del sec. XVIII. — 12. Divulgazione della Scienza. — 13. Gli enciclopedisti italiani. — 14. La letteratura periodica. *Il Caffè* — 15. L'estetica e la critica letteraria nel sec. XVIII. — 16. F. Algarotti. — 17. S. Bettinelli e le *Lettere Virgiliane*. — 18. La critica dantesca del Settecento e la *Difesa di Dante*. — 19. Gaspare Gozzi. — 20. Giuseppe Baretti. — 21. La critica del Baretti. — 22. Lo spirito filosofico nella storia. — 23. Dottrine linguistiche. — 24. M. Cesarotti.

CAP. VII. — **Il Parini e la poesia del suo tempo** . Pag. 135

1. La poesia melica. — 2. La lirica d'atteggiamento classico. — 3. La vita del Parini fino alla pubblicazione del *Mattino*. — 4. Dalla pubblicazione del *Mattino* alla morte. — 5. La satira del costume nel sec. XVIII e la materia dell'arte pariniana. — 6. Il soggetto del *Giorno*. — 7. L'ironia. — 8. Gli intenti e 9. l'arte del *Giorno*. — 10. Le *Odi*. — 11. L'arte nelle *Odi*. — 12. I favolisti. G. B. Casti. — 13. La poesia didascalica. L. Mascheroni. — 14. Alfonso Varano.

CAP. VIII. — **Il teatro tragico e l'Alfieri** . . . . » 154

1. La tragedia nel secolo XVII. — 2. Il fervore tragico del Settecento. P. J. Martelli. G. V. Gravina. — 3. Scipione Maffei. — 4. La tragedia del secolo XVIII fino all'Alfieri. — 5. La vita dell'Alfieri fino al 1775. — 6. Dal 1775 alla morte. — 7. Il pensiero politico dell'Alfieri. — 8. Le opere in prosa. — 9. Intento, soggetti, struttura, stile e verso delle tragedie. — 10. Fondamento morale e valore estetico. — 11. La rappresentazione psicologica dei personaggi. — 12-13. Le minori opere di poesia dell'Alfieri. — 14. Il dramma borghese e la tragedia dopo l' Alfieri. — 15. Prodromi della tragedia romantica.

CAP. IX. — **Influssi letterari stranieri** . . . . » 175

1. Sguardo generale. — 2. Influssi francesi ed inglesi. — 3. La poesia sepolcrale. — 4. I poemi ossianeschi. — 5. Relazioni della letteratura italiana colla tedesca. — 6. Ippolito Pindemonte.

CAP. X. — **La letteratura del periodo napoleonico. Il Monti ed il Foscolo.** . . . . . . » 182

1. La letteratura dell' età moderna. Carattere generale della letteratura nel periodo napoleonico — 2. Il Monti a Ferrara ed a Roma. — 3. Le poesie del periodo romano: le Liriche.

— **4.** Le Tragedie. — **5.** I poemetti di ispirazione storica. — **6.** Il Monti durante la Cisalpina e **7.** il Regno italico. — **8.** Il *Prometeo*, la *Mascheroniana*, il *Bardo*. — **9.** La versione dell'*Iliade* e il classicismo del Monti. — **10.** Il Monti al tempo degli Austriaci. La *Feroniade*. — **11.** Gli ultimi anni. Giudizio sulla poesia del Monti. — **12.** La giovinezza di Ugo Foscolo. — **13.** Le liriche del Foscolo. — **14.** Le *Ultime lettere di J. Ortis*. — **15.** I *Sepolcri*. — **16**. La vita del Foscolo dal 1807 al 1813. Le tragedie. — **17.** Le *Grazie*. — **18.** L'esiglio. — **19.** Il Foscolo critico e prosatore. — **20.** Gli ultimi anni e la morte. — **21.** La poesia dei minori. G. G. Ceroni. — **22.** La poesia d'occasione. Il classicismo nella poesia. — **23.** F. Pananti. C. Arici. — **24.** Erudizione e filosofia. — **25.** La prosa. Carlo Botta. — **26.** P. Colletta e V. Coco. — **27.** La vita di P. Giordani. — **28.** La prosa del Giordani. — **29.** A. Cesari. — **30.** La questione della lingua. Il Monti ed il Perticari. — **31.** La poesia vernacola. G. Meli. P. Buratti. — **32.** Carlo Porta.

CAP. XI. **Alessandro Manzoni e il Romanticismo** . Pag. 222

1. Genesi del romanticismo italiano. — **2.** La *Lettera semiseria di Grisostomo*. — **3.** Il *Conciliatore* e le dottrine romantiche. **4.** Osservazioni sulle dottrine e sull'arte romantica. — **5.** Controversia fra Classici e Romantici. — **6.** A. Manzoni. La gioventù e le prime poesie. — **7.** La conversione del Manzoni. — **8.** Gli *Inni sacri*. — **9.** Le poesie politiche. — **10**. Le tragedie. Loro struttura. — **11.** Loro pregi e difetti. — **12.** Opere di filosofia; — **13.** d'estetica, di storia; — **14.** e intorno alla lingua. — **15.** La vita del Manzoni dal 1810 alla morte. — **16.** La mente del Manzoni. — **17.** Le due edizioni dei *Promessi Sposi*. — **18.** L'elemento storico e il fantastico nei *Promessi Sposi*. — **19.** L'intento morale del romanzo. — **20.** L'arte; — **21.** l'ironia e lo stile del Manzoni. — **22.** Il discorso *Del romanzo storico* e la *Storia della Colonna infame*. — **23.** La fortuna dei *Promessi Sposi* e l'efficacia dell'opera del Manzoni.

CAP. XII. — **Giacomo Leopardi** . . . . » 250

1. Il Leopardi e gli avviamenti della letteratura a lui contemporanea. — **2.** Infanzia e primi studi del Leopardi. — **3.** Patimenti morali. — **4.** Il Leopardi al servizio del libraio Stella. — **5.** Gli ultimi anni e la morte. — **6.** Il pessimismo del Leopardi. — **7.** La cosiddetta conversione letteraria. — **8.** Le prime poesie e le canzoni del 1818. — **9.** Le liriche dolorose. — **10.** L'arte nella lirica del Leopardi. — **11.** Il Leopardi poeta satirico. — **12.** Le *Operette morali* e i *Pensieri*. — **13.** L'Epistolario e lo *Zibaldone*.

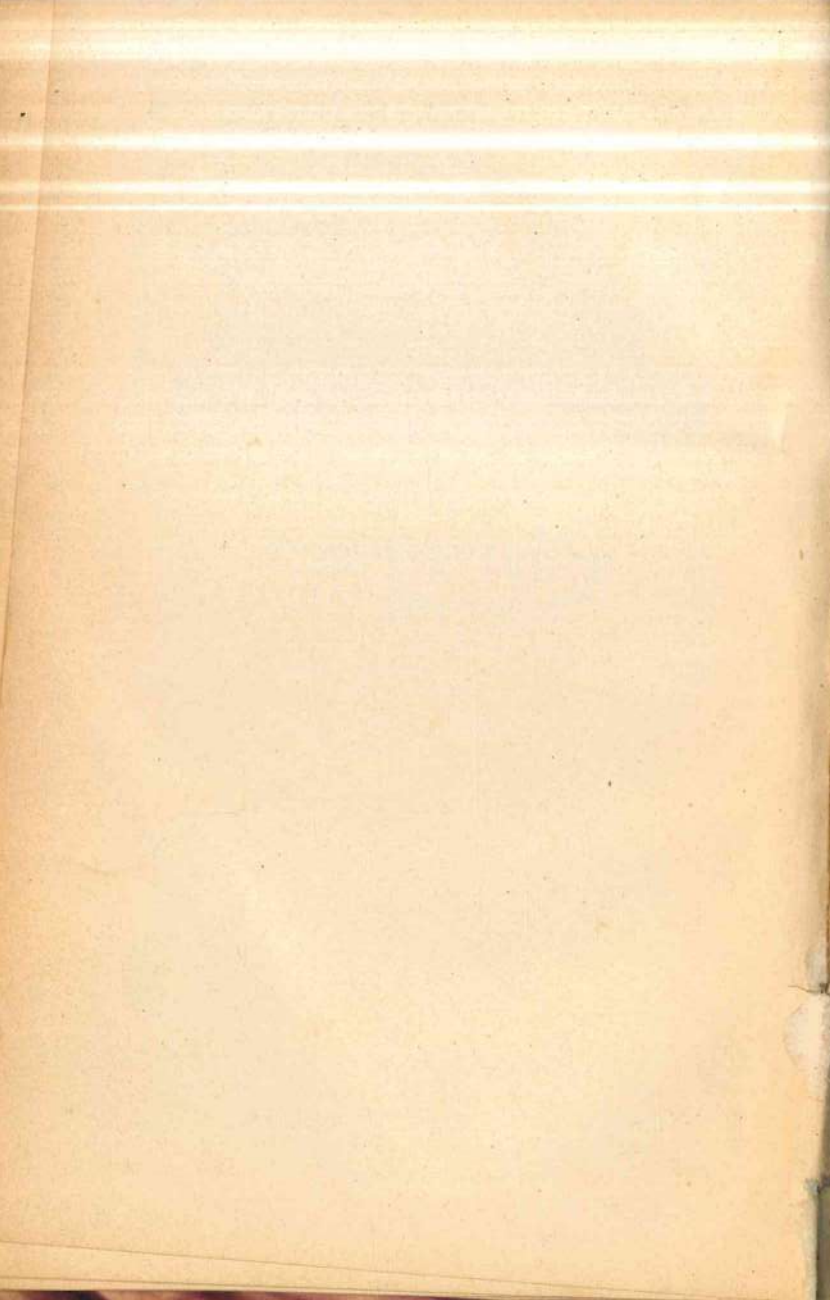
CAP. XIII. — **La letteratura nel periodo delle Rivoluzioni.** . . . . » 268

1. Sguardo generale. — **2.** Romanticismo schietto. — **3.** Il romanzo storico. T. Grossi e **4.** il *Marco Visconti*. — **5.** Massimo D'A-

zeglio e i suoi romanzi — 6. C. Cantù. — 7. La tragedia. — 8. S. Pellico e 9. le *Mie prigioni*. —10. La novella in versi. — 11. La lirica romantica. — 12. Il Romanticismo individuale o classicheggiante. N. Tommaseo e 13. la sua opera di letterato. — 14. G. Mazzini critico e scrittore. — 15. F. D. Guerrazzi. — 16. G. B. Niccolini e 17. le sue tragedie. — 18. Il Classicismo puro. — 19. I Classicisti romanticheggianti. — 20. La storiografia. — 21. Carattere patriottico della letteratura di questo periodo. I satirici: G. Belli. — 22. G. Giusti. — 23. Le poesie satiriche; 24. le liriche e le prose del Giusti. — 25. I poeti della patria. G. Berchet. — 26. G. Rossetti. P. Giannone. A. Brofferio. A. Poerio. G. Mameli. L. Mercantini. — 27. Gli scrittori politici. V. Gioberti.

CAP. XIV. — **La letteratura nella seconda metà del secolo XIX** . . . . » 298

1. Ultima degenerazione del romanticismo. — 2. G. Prati. — 3. G. Regaldi. A. Aleardi, E. Praga. — 4. G. Zanella. — 5. Il romanzo: Ippolito Nievo. — 6. Il dramma storico: P. Cossa. — 7. La commedia: P. Ferrari, G. Gallina. — 8. La reazione al romanticismo: G. Carducci. — 9. G. Pascoli. A. Graf, M. Rapisardi, C. Pascarella. — 10 Il romanzo naturalista, il romanzo psicologico: G. Verga e G. D'Annunzio. — 11. A. Fogazzaro. — 12. Il teatro. G. Giacosa. — 13. E. De Amicis e la prosa contemporanea. — 14 La critica letteraria. F. De Sanctis. — 15. Il metodo storico nello studio della letteratura. — 16. Studi storici e linguistici. — 17. Frutti dei nuovi metodi. — 18. Conclusione.

CAPITOLO I.

Condizioni generali della vita e della cultura italiana nel Seicento e nel Settecento.

1. Condizioni politiche e morali d'Italia nel secolo XVII, e 2. nel XVIII. — 3. Caratteri generali dell'arte letteraria nel periodo della transizione (1575-1763). — 4. Il Secentismo. — 5. La genesi del Secentismo. — 6. La letteratura italiana del Rinascimento fuori d'Italia. — 7. Influssi italiani nelle letterature di Francia, di Spagna e d'Inghilterra. — 8. Fenomeni letterari analoghi al Secentismo in Francia, in Ispagna ed in Inghilterra. — 9. Esaurimento e trasformazione del Secentismo — 10. Il pensiero scientifico, critico e filosofico nel periodo della transizione. — 11. Le Biblioteche e le Accademie. — 12. Conclusione.

Condizioni politiche e morali d'Italia nel sec. XVII.

1. La pace di Cateau Cambrésis (1559), posto fine alle guerre in cui Francia e Spagna s'erano a lungo conteso il dominio della patria nostra, aveva fermato per centoquarant'anni il destino d'Italia. Fu un'età di corrotta servitù politica, di decadenza materiale, di avvilimento doloroso della coscienza. I viceré e i governatori spagnuoli dissanguavano coi balzelli, a soddisfazione della corte di Madrid e dei loro propri capricci, le province ad essi commesse, mentre, impotenti o inetti o per mala volontà non disposti a frenare gli abusi dell'amministrazione e la malvagità dei facinorosi, lasciavano che si perpetuasse, pur tra il diluviare delle leggi e dei decreti, il regno dell'arbitrio e della violenza. I nobili, frivoli, corrotti e più gelosi dei loro privilegi che della loro dignità d'Italiani, umilmente piaggiavano la mala signoria, che alimentava e secondava la loro burbanza e guarentiva quei privilegi. Nel servizio e nella vile adulazione dei potenti intristivano le classi medie, e più in basso la plebe, vittima imbelle, s'abbrutiva nella miseria e nella superstizione, scattando talvolta a moti incomposti e infecondi. Le guerre, combattute da mercenari stranieri, devastavano le campagne, corse anche da numerosi banditi; i Barbareschi depredavano le coste;

l'agricoltura era trascurata; i commerci e le industrie languivano, impacciati dai monopoli; e a tante miserie s'aggiungeva non di rado il flagello di terribili pestilenze e carestie.

La dominazione straniera fece sentire i suoi effetti malefici anche negli Stati indipendenti, retti da governi deboli e ligi o non contrastanti ai voleri della corte spagnuola. Neppure nel Seicento mancarono, è vero, esempi di virtú e di morale energia, ma rimasero isolati e privi dell'immediato consenso dei piú; talché non valgono a mutare il giudizio complessivo del secolo. Con audacia magnanima Carlo Emanuele I di Savoia, precorrendo ai destini della sua Casa, chiamò alla riscossa principi e popoli e non ostanti la mala fede e l'ignavia de' suoi alleati, tenne testa per cinque anni (1613-18) agli eserciti di Spagna. A lui si volsero le speranze di alcuni nobili spiriti, cui nella generale abbiezione infiammava amor di patria e di libertà; eppure quegli sforzi generosi non diedero frutto, perché in Italia non era una coscienza nazionale atta a secondarli con efficace gagliardia. Al libero svolgimento del pensiero poneva impacci la reazione cattolica, che dovunque spadroneggiava col terrore delle inquisizioni e dei supplizi, colla censura dei libri, con le massime e le pratiche d'un pietismo infesto insieme alle piú alte ispirazioni del principio religioso. Nelle scuole un classicismo tutto formale e una dottrina stantía, sbocconcellata e assottigliata in regoluzze e formule mnemoniche, aggravavano le menti, non le nutrivano; e falsi metodi d'educazione lasciavano facilmente germogliare le men nobili inclinazioni dell'animo giovanile; onde uscivano di là intarsiatori meccanici di prosette e poesiole in latino e in volgare e uomini pronti alle schermaglie dell'ipocrisia e dell'adulazione, non teste addestrate all'esercizio del pensiero, né cuori temprati al culto della rettitudine e alla sincerità.

Quasi a nascondere lo spettacolo di tante miserie e di tanta intima vacuità e corruzione, si diffuse in tutte le costumanze della vita, massime fra i nobili, una grande ricercatezza e pomposità, che aveva, come vedremo, riscontro nella letteratura e nell'arte. Eccessivo il lusso delle vesti, modellate sulle fogge tronfie di Spagna; splendide per la scialacquatrice dovizia delle invenzioni e degli apparati, le feste; fastosi per dorature, per fregi, per affreschi ed arazzi e cortinaggi smaglianti di colori, gli addobbi e le decora-

zioni dei palazzi. Tutto il viver sociale aveva un freddo sussiego nobilesco e si moveva impedito dalla rigida tirannide del cerimoniale. Erano frequentissime le questioni di precedenza e d'etichetta, e il *punto d'onore*, che si fondava sul rispetto di certi pretesi dogmi cavallereschi e sull'osservanza scrupolosa di vani privilegi, dava origine a interminabili dibattiti e non di rado a risse sanguinose.

Condizioni politiche e morali d'Italia nel sec. XVIII.

2. Nel secolo XVIII quel compassato sussiego si venne attenuando; alla grave solennità delle fogge e del cerimoniale spagnolo successero più libere e svelte le costumanze francesi; il lusso si fece più delicato, più lezioso, più carezzevole; prevalsero gli atteggiamenti sentimentali, ingenui, affettatamente semplici. Insomma la ricercata preziosità del Seicento si modificò, ma non disparve, come in generale non divennero più austeri e virili i costumi dei primari ordini della cittadinanza, la cui vita scorreva neghittosa tra le norme d'una sdolcinata raffinatezza; né dall'avvilimento e dall'ignoranza si sollevarono le plebi, che soffrivano rassegnate e pavide d'ogni mutamento. Tuttavia è certo che un alito di vita nuova cominciò a spirare sull'Italia, poi che i trattati di Utrecht e Rastadt (1713-14) ne ebbero esclusi gli Spagnuoli, e le paci di Vienna (1736) e d'Aquisgrana (1748) ebbero restituita l'indipendenza con principi propri a tutti gli Stati italiani, tranne la Lombardia e il ducato di Mantova, che rimasero sotto la dominazione austriaca.

Alle idee d'uguaglianza civile, di libertà economica, di tolleranza religiosa, di filantropia, che dalla Francia si diffondevano in tutto il mondo, fecero buon viso non pure i pensatori, ma i principi nostri; li movesse sincero desiderio del benessere dei sudditi o amore di popolarità o speranza di volgere a proprio vantaggio quel fervore di novità. E i principi, coadiuvati da ministri di eletto ingegno e di spiriti liberali, come Bernardo Tanucci a Napoli, Guglielmo Du Tillot nel ducato di Parma e Piacenza, Pompeo Neri in Toscana, Beltrame Cristiani e il Firmian a Milano, si misero per la via delle riforme, tentando od operando rinnovamenti della legislazione economica, penale, amministrativa, abolendo privilegi ed immunità e rivendicando, specialmente contro le pretensioni ecclesiastiche, l'indipendenza della potestà civile. Saggio ed ardito riformatore fu sopra tutti Pietro Leopoldo di Absburgo Lorena, granduca di Toscana dal 1765 al 90, e

grandi avanzamenti quasi in ogni ordine del vivere civile si fecero in Lombardia sotto il liberale e illuminato governo di Maria Teresa e di Giuseppe II.

Mediante matrimoni accortamente combinati Casa d'Austria s'era assicurato il predominio su quasi tutti gli Stati della penisola, onde l'Italia era pur sempre soggetta alla politica straniera e mancava d'una vita nazionale sua propria. Nelle menti più elette però la coscienza nazionale si ridestava, e sorgeva l'idea, che si diffonderà fra il turbinio dei prossimi avvenimenti, della « patria degli Italiani ». Spazzati via dalla Rivoluzione i vecchi ordinamenti politici medievali, codesta idea rigermogliata e lo spirito liberale maturato tra le riforme del secolo XVIII, creeranno, trionfando d'ogni opposizione, l'Italia moderna.

Condizioni generali dell'arte letteraria (1575-1763).

3. Come nei due secoli e mezzo, che quasi intercedono fra la pace di Cateau-Cambrésis e l'invasione francese (1796), viene ad esaurirsi la triste eredità politica del passato e spuntano i germi dell'avvenire, cosí, nella storia dell'arte e del pensiero, il periodo che corre dal compimento della *Gerusalemme Liberata* (1575) alla pubblicazione del *Mattino* pariniano (1763), è un periodo di transizione, nel quale la letteratura del Rinascimento manda ancora serotini bagliori e gradatamente tramonta, mentre gradatamente si manifestano e maturano gli elementi dai quali sorge radiosa la letteratura moderna.

Nel Rinascimento l'arte classica aveva affascinato gli spiriti, e la più gran parte dei generi letterari s'era venuta modellando sugli esemplari greci e romani, mentre la fine eleganza del cantore di Laura e la sostenutezza boccaccesca avevano dato il tono allo stile della poesia e della prosa. L'avviamento letterario del periodo che prendiamo ora a studiare, non è in sostanza diverso, nonostante l'aura di ribellione che in sul principio vi spira. Infatti l'imitazione dei classici e del Petrarca, talvolta apertamente professata, tal altra nascosta sotto l'apparenza di presuntuose novità, tiene pur sempre il campo, e le si aggiunge, imitazione classica di seconda mano, quella delle maggiori opere del Cinquecento. Né dell'imitare cambiano i modi, come in generale non viene meno, pur negli scrittori dei generi poetici nuovamente condotti a maturo svolgimento, il rispetto delle regole sancite dalla tradizione aristotelica. Infine la prosa, quando non la corrobori l'originalità del pensiero individuale, non si di-

scosta dall'andatura classicheggiante che prevale nella prosa della Rinascenza.

Ma quella vigorosa energia artistica che, sprigionatasi dalle letterature sempre giovani di Grecia e di Roma, aveva provocato il mirabile rigoglio letterario del primo Cinquecento, va a grado a grado estenuandosi, mentre dalla vita non spira soffio di nuove idealità e sonnecchiano nell'arte il pensiero e il sentimento. Ciò nondimeno quell'energia basta ancora alla creazione del poema eroicomico e del melodramma, e giova a ringagliardire la smilza trama del teatro improvviso, preparando la genialissima fioritura della commedia goldoniana, di cui s'abbella in sullo scorcio il periodo di transizione.

4. Dentro a questo periodo le esteriori parvenze della letteratura non si mantengono però sempre immutate, anzi presentano varietà di cui conviene qui trattare brevemente.

Il Secentismo.

La studiata compostezza che prosa e poesia avevano raggiunto nella seconda metà del Cinquecento, non tardò a generare sazietà; e una vaghezza insolita di sottili artifici e di ricercatezze, alla quale s'accompagnava facilmente l'amore dell'ampolloso e del reboante, si fece strada negli scrittori, tutti intesi a ridonare attrattive a quell'eleganza fredda e monotona. Perciò tra la fine del secolo XVI e la prima metà del successivo s'insinuarono via via quasi in ogni genere letterario e, dove più dove meno, prevalsero certe viziose abitudini stilistiche: l'abuso delle antitesi, l'esuberanza degli epiteti esornativi, lo sfarzo dei colori, la materializzazione delle immagini, l'associazione di idee disparate, la puerile continuazione delle metafore per via d'arzigogoli o d'inattese deduzioni, le immagini strampalate, le iperboli sbalorditive, l'enfasi continua.

Così per es. l'antica rappresentazione d'Amore, fanciullo nudo e cieco, eppure armato d'arco e faretra e saettatore infallibile, e del contrasto di gioie e dolori onde egli tormenta le anime, diede luogo a cumuli faticosi di traslati e a giochi pedantescamente studiati d'attributi antitetici (vedi p. es. *Adone*, VI, 173). Parve lodevole spediente d'arte l'accarezzare con goffa insistenza la trita immagine dell'Aurora personificata, sino a fare della fantastica donna « la nutrice bellissima dei prati » sorgente « dalle purpuree piume Ad allattar de' suoi celesti umori

L'erbe e le piante e nelle piante i fiori » (*Adone*, V, 150). Se un predicatore voleva invitare i suoi uditori a star silenziosi ed attenti, ei li esortava ad apprestare « la culla del silenzio e le fasce dell'attenzione » al Verbo della parola divina che, ad imitazione della Vergine, la sua voce stava per partorire. Due giovinetti che morivano annegati in un fiume scorrente come serpe d'argento tra il verde dei prati, ottenevano insieme « Morte d'argento e tomba di zaffiro » (*Adone*, XIX, 250). E le arguzie e i concetti sottilmente stillati si risolvevano poi spesso in esagerazioni e gonfiezze ridevoli. Talché, ad esempio, i capelli biondi spioventi sul candido collo d'un giovinetto parevano « sovra un colle d'avorio un bosco d'oro » e se mossi dal vento, un Tago ondeggiante sur una bionda testa, perché si diceva che quel fiume menasse fogliuzze d'oro commiste alla rena. Un frate macilento che avvolto nel suo saio predicasse ardito e gagliardo, era « un mantello vocale, un cappuccio che atterriva, un acceso fuoco che scintillava fuor delle ceneri, una nuvola bigia che tonava spaventi, una penitenza spirante, un sacco di querele che si riversava addosso i peccatori ». Infine dal cozzo dell'arzigogolo coll'esagerazione balenavano razzi abbagliantі, come in quel sonetto che, descritta la Maddalena quando lavò colle lagrime e asciugò coi capelli i piedi al Salvatore, si chiude cosí:

> Se il crine è un Tago e son due soli i lumi,
> Non vide mai maggior prodigio il cielo
> Bagnar co' soli ed asciugar co' fiumi.

Genesi del Secentismo.

5. Al complesso di cosiffatti vizi stilistici si suol dare il nome di « secentismo » dal secolo in cui la letteratura nostra ne fu piú largamente inquinata. Anche nelle età precedenti quei vizi avevano di quando in quando fatto capolino, perfino in iscrittori d'ottimo gusto: il Petrarca stesso s'era dilettato non poco di bisticci, d'antitesi, di freddure (vedi vol. I, pag. 206 sg.); verso la fine del Quattrocento tutta una scuola di lirici aveva creduto di risanguare l'esausto petrarchismo mediante arguzie, esagerazioni, strampalati paragoni, immagini ampollose (vedi vol. II, pag. 22); e nel secolo XVI alcuni poeti e prosatori erano talvolta caduti negli stessi peccati (vedi p. e. vol. II, pagg. 169, 244, 265, 267). Ma la triste pianta

non aveva mai trovato temperie sí favorevole al suo prosperare come in sui primordi del Seicento, quando l'esuberante vitalità artistica della Rinascenza era prossima ad esaurirsi.

Foggiatasi allo specchio dei modelli antichi, la letteratura s'era nella Rinascenza allontanata dalla realtà della vita, né attingeva ispirazione d'altronde che da un'idealità estetica (vedi vol. II, pag. 68 sg.); cosí che l'eleganza esteriore era generalmente ricercata piú che non fossero l'originalità e la verità attuale della contenenza, e la forma, acquistata una sua entità indipendente, era considerata come un dilettevole ed ingegnoso ornamento sovrapposto all'espressione del pensiero. Ond'è che quando fu venuta meno la bella tensione degli spiriti che nei primi decenni del Cinquecento aveva fatto scaturire dall'imitazione nuove geniali creazioni e tratta in parte la vita stessa sotto l'impero dell'idealità estetica; quando la reazione cattolica ebbe reso piú profondo e piú appariscente il contrasto tra le forme paganeggianti e la realtà moderna; quando le dottrine rettoriche antiche, figlie esse stesse di un'età succeduta al florido e spontaneo rigoglio dell'arte greca, ebbero data sanzione teorica all'indipendenza della forma letteraria dalla contenenza; allora fu aperta fatalmente la via alle aberrazioni del gusto.

Infatti se allentatosi il vincolo di relazione tra la forma e il pensiero, quella viveva d'una vita sua propria, era naturale che il suo principal pregio non istesse nella semplice ed esatta espressione del pensiero, sibbene negli ornamenti, fra i quali le immagini, i traslati, le metafore erano reputati i meglio acconci a dilettare i lettori. In codesta teoria tutti infine convenivano, e i pareri potevano essere discordi solo nella pratica, nell'uso piú o meno largo, piú o meno ardito di quegli ornamenti. Or bene, immaginate l'accennata teorica prevalere fra una generazione ristucca della vecchia e linda eleganza stilistica e avida di novitá, come fu la generazione vissuta tra lo scorcio del secolo XVI e i primi tre o quattro decenni del XVII; fate che se ne impossessino ingegni indisciplinati e fervidi di fantasia, ai quali venga meno, perché il pensiero contemplato come cosa esteriore non li riscaldi e conquida, il senso della proporzione e della convenienza tra la forma e il contenuto (il buon gusto), e avrete il Secen-

tismo, che è appunto sproporzione e sconvenienza della forma stilistica rispetto al pensiero. Questo è tanto vero che il vizio secentistico talvolta sparirebbe, sol che mutasse il tono del discorso, cioè l'atteggiamento del pensiero. Che cosa avrebbe, p. e., di men che corretto, quanto all'arte, quella pittura d'un frate predicatore che abbiamo riferita poc'anzi, se essa fosse fatta non sul serio, ma in aria scherzosa e canzonatoria?

La letteratura ital. del Rinascimento fuori d'Italia.

6. I germi della decadenza covavano dunque nella letteratura stessa del Rinascimento, e con apparenze lievemente varie si svolsero anche in quelle nazioni cui la fresca giovinezza intellettuale, la vitalità della multiforme tradizione paesana e il fortunato concorso di grandi ingegni artistici concessero di volgere il genio del Rinascimento alla creazione di nuove opere nobilissime e d'avere nel secolo XVII l'età aurea delle loro letterature.

Presso le altre genti il culto dell'antichità era risorto nel corso del Cinquecento per l'esempio e gli impulsi dell'Italia, dove il desiderio d'apprendere, le guerre e i negozi politici conducevano gli stranieri, e donde uscivano gli Italiani per gli onorevoli inviti di principi e d'Università, per le missioni diplomatiche, per i commerci, per la speranza di fare fortuna. Così in Francia, nella Spagna, nel Portogallo, in Inghilterra, in Germania l'amore e lo studio dell'arte classica s'accompagnarono all'amore e allo studio dell'arte nostra, che di spiriti classici era così profondamente impregnata. Già verso la fine del secolo XV e al principio del XVI umanisti italiani insegnarono dalle cattedre di Parigi, di Salamanca, di Oxford, lasciando tracce non periture della loro attività di eruditi e di maestri. Alla corte di Francesco I, del re cavaliere che degnamente emulava sulle rive della Senna il mecenatismo dei Gonzaga, degli Sforza, dei Medici, la lingua nostra era su tutte le labbra, e letterati ed artisti italiani — basti ricordare, fra i tanti, Luigi Alamanni e Benvenuto Cellini (vol. II, pagg. 158, 220) — trovarono liete accoglienze ed ospitalità generosa; e similmente al tempo degli ultimi Valois e di Enrico IV, quando due principesse medicee sedettero sul trono di Francia, le mode e la lingua d'Italia ebbero gran voga e furono segno d'elegante raffinatezza nella società parigina. Di Enrico VIII d'Inghilterra fu segretario per le lettere latine un umanista ita-

liano, e uomini come Baldassare Castiglione e Andrea Navagero efficacemente contribuirono a trapiantare la cultura nostra alla corte di Madrid, dove più tardi, regnanti Filippo II e Filippo III, l'Italia schiava faceva ancora risonar alta la sua voce di maestra d'arte e di civiltà.

Non è dunque meraviglia, che mentre gli studi classici erano dappertutto coltivati con ardore ognora crescente e al di là della cerchia dell'Alpi sorgevano eruditi latinisti quali l'inglese Tommaso Moro, Erasmo da Rotterdam e il francese Marcantonio Muret (il Mureto), si diffondessero per tutta Europa le più cospicue opere del nostro Rinascimento stampate e ristampate dalle tipografie italiane e forastiere nel testo originale e in traduzioni, e divenissero oggetto di studio assiduo e d'imitazione.

Influssi letterari italiani in Francia.

7. In Francia, come il grande umorista Francesco Rabelais (1495-1553) derivò dal Folengo nel suo romanzo di Gargantua e Pantagruel alcuni tratti delle vivaci creazioni, temi e trovate burlesche e atteggiamenti di stile, così Margherita, regina di Navarra, modellò sul capolavoro boccaccesco il suo *Heptaméron* (1558), dal Boccaccio stesso, dall'Ariosto, da Masuccio, dal Bandello e da altre fonti italiane attinse l'argomento d'alcune fra le novelle ond'è contesto quel libro e mostrò non iscarsa dimestichezza colle opere del Castiglione e del Bembo. La sacra brigata, nomatasi per un ricordo erudito di poeti alessandrini *La Pléiade*, esponendo nel suo manifesto (1549) i canoni artistici coi quali s'argomentò d'infondere spiriti nuovi nella poesia francese e di piegarla a nuove forme di lingua e di metro, predicava in una coll'imitazione dei classici, maestri e duci, l'imitazione del Petrarca, del Sannazzaro, del Pontano e dei moderni lirici italiani, e poneva l'Ariosto presso ad Omero e a Virgilio. Così Pierre de Ronsard (1524-85), capo riconosciuto di quella scuola, e i suoi confratelli in arte andarono cogliendo con mano non sempre discreta fiori di concetto e di forma per entro agli artefatti verzieri della lirica nostra. Le tragedie e le commedie italiane, recitate anche nell'originale sulle scene di Lione e di Parigi, furono tradotte, rimaneggiate, imitate, e agevolarono ai Francesi il rinnovamento, secondo le regole classiche, del loro teatro. Nei primi decenni del secolo XVII direttamente e per indiretta via i fantastici pastori e le ninfe del Sannazzaro passarono dall'*Arcadia* nell'*Astrée*, prolisso romanzo d'Onorato

d'Urfé, e Alessandro Hardy, il fondatore del moderno teatro francese, dedusse dall'*Aminta* e dal *Pastor fido* temi ed eleganze ne' suoi drammi pastorali.

in Ispagna,

Introduttore nella letteratura di Spagna di forme e invenzioni classiche ed italiane fu il catalano Giovambattista Boscan (1493-1542), che tradusse il *Cortegiano* e nelle sue poesie imitò insieme con Virgilio ed Orazio, Dante, il Petrarca, il Sannazzaro, il Bembo, l'Ariosto, Bernardo Tasso, arricchendo di metri italiani il Parnaso spagnuolo. Lo seguí con piú alto ingegno il castigliano Garcilaso de la Vega (1503-1536), gentil figura di guerriero e di poeta, cui furono ispiratrici le marine napoletane e guide i nostri poeti, dal Sannazzaro al Tansillo, ad abbellire la letteratura della sua patria di egloghe, canzoni e sonetti vaghissimi e a trasfondere in essa pregi di locuzione e di stile dianzi ignorati. E con loro e dietro a loro fu un germogliare per tutta la penisola iberica di prosatori e poeti classicheggianti e italianeggianti, quali, per citare solo i piú famosi, Francesco de Sà e Miranda (1495-1557), il primo grande scrittore del Portogallo; Giorgio de Montemayor (1520-61) creatore, sulle orme del Sannazzaro, del romanzo pastorale spagnuolo; Lope de Rueda (m. 1566), che nel dare per primo alla commedia spagnuola vesti di gala — com'ebbe a dire il grande Cervantes, egli pure non parco imitatore degli Italiani — calcò fedelmente le orme dei commediografi nostri.

in Inghilterra.

Infine nella lontana Inghilterra, mentre l'amore e lo studio delle lettere classiche vi si diffondevano e afforzavano, sir Tommaso Wyatt, cortigiano d'armi, di poesia e di musica assai intendente, imitava le eleganze petrarchesche e piú volentieri le ricercatezze, gli artifici tecnici, i metri di Serafino e della sua scuola, e dava cosí l'avviamento alla moderna lirica inglese, assorta a grandi altezze sotto il regno glorioso di Elisabetta (1558-1603). Nei sonetti di Filippo Sidney, di Edmondo Spencer e dello Shakespeare, se l'accendimento della passione è assai piú vivo e il senso triste della caducità terrena piú profondo che nei nostri petrarchisti, immagini e colori scendono tuttavia da questi e dal loro grande modello. Lo Spencer stesso si ispirò all'Ariosto ed al Tasso nel suo poema allegorico cavalleresco *La regina delle fate* (*The Faerie Queen*); e al massimo genio del teatro moderno si affacciarono dalla commedia e dalla novella italiane, per via di traduzioni

e di rimaneggiamenti inglesi, favole, intrecci, situazioni, figure umane, tutto un cumulo di temi appena accennati e svolti debolmente, ch'ebbero da lui l'impronta e la vita imperitura dell'arte.

8. Così grazie all'imitazione classica, condotta per le vie e nei modi che l'Italia additava, e all'imitazione dell'arte nostra, le letterature d'Oltralpe vennero ad assumere dopo la metà del secolo XVI aspetti e caratteri non dissimili da quelli della letteratura italiana contemporanea. E da uguali condizioni non tardarono a germogliare, per gli addotti motivi, simili conseguenze presso popoli diversi e lontani.

Il preziosismo francese.

In Francia, nel parigino Hôtel de Rambouillet, dove tenevano lo scettro Caterina de Vivonne e sua figlia Giulia, e nei salotti (*ruelles*) delle altre « preziose », maturò sotto il regno di Luigi XIII il « preziosismo ». In quelle conversazioni galanti e spiritose, che rimettevano in onore la raffinata socievolezza delle nostre corti della Rinascenza, fiorivano tutte le delicatezze del costume e del sentimento e, nel parlare, l'arguzia sottile, lo spirito frivolo e leggero, i concettini aggraziati, l'eleganza affettata della parola e dell'immagine. Talché il preziosismo, quale ci si mostra nelle lettere di Vincenzo Voiture, nei romanzi sentimentali di Maddalena di Scudéry e nei madrigali per « l'incomparable Arthénice » (Catherine), viene ad essere un secentismo spoglio di ciò che questo aveva di piú grossolanamente ampolloso ed enfatico, con di piú una studiata lindura e sceltezza di lingua.

Il secentismo spagnuolo, e l'eufuismo.

La Spagna ebbe il « concettismo » e il « cultismo », l'abuso delle immagini e delle metafore e la ricercatezza, spesso oscura, della lingua, vizi che sogliono personificarsi in Luigi de Góngora y Argote (1561-1627), grande saccheggiatore nelle sue rime dei poeti italiani, specie del Tasso; e l'Inghilterra, con caratteri complessivamente poco diversi, ebbe « l'eufuismo », che prende nome da Euphues, l'eroe eponimo d'un romanzo italianeggiante tra psicologico e filosofico di Giovanni Lyly (1580-81). Le vicendevoli relazione dei popoli possono bene aver conferito ad aggravare qua e là il male e a determinarne certi particolari atteggiamenti; ma dovunque esso fu autoctono, figlio delle comuni dottrine estetiche e delle comuni condizioni letterarie che il Rinascimento, auspice l'Italia, aveva creato.

9. Il Secentismo, folleggiante libero e fantastico nei

Esaurimento e trasformazione del Secentismo.

primi decenni del secolo XVII, venne via via intristendo coll'estinguersi di quella forzata vitalità intellettuale che lo produceva e che non poteva, com'è d'ogni sforzo senile, lungamente durare. Disciplinato, codificato nei trattati « dei concetti » e « delle acutezze », si tramutò esso stesso in un freddo studio d'imitazione, in un gioco meccanico, in un abito inerte, e all'artificiata « iperemia » successe, via per la seconda metà di quel secolo e nel XVIII, più naturale, « l'anemia » dello stile. Non disparve l'amor dell'arguto, del raffinato, dell'iperbolico; ma l'arguzia, smessi gli atteggiamenti rapidi e gagliardi, si diluì in leziosaggini mollemente strascicate; la raffinatezza divenne sovente smanceria; l'iperbole si attenuò rannicchiandosi entro a frasi od immagini spicciolate. In generale però, per un ritorno all'imitazione della lindura stilistica dei petrarchisti del Cinquecento, prevalse la tendenza ad una più corretta espressione del pensiero; donde nacquero una levigatezza fredda, uniforme, tediosa e una svenevole preziosità, che ammorzano ogni vivacità e gagliardia nella ricercatezza delle parole, nelle circumlocuzioni amplificative e nei giri tortuosi della frase. D'altra parte per reazione all'enfasi e alla ridondanza, non del tutto svanite, del Secentismo, prese le menti una vaghezza del semplice e dell'ingenuo, che facilmente diè luogo all'aridità e all'affettazione.

Tali sono quelle esteriori parvenze della letteratura di cui abbiam fatto cenno qui dietro (pag. 5); tali i caratteri stilistici, diversi nell'apparenza, ma germoglianti da un'identica radice, che s'andarono nei vari tempi diffondendo su quel sostrato di persistente classicismo formale e su quella vacuità sostanziale dell'arte letteraria, onde è stretto in un'indissolubile unità tutto intero il periodo della transizione.

Il pensiero scientifico.

10. Mentre l'arte si veniva estenuando tra il perdurare delle vecchie forme e la mancanza di nuove idee ispiratrici, il pensiero scientifico, che già nel Rinascimento, spezzato il giogo dell'autorità e del dogma, s'era levato a libere speculazioni, dispiegò una vita alta, vigorosa, varia, feconda.

L'osservazione e l'investigazione del mondo fisico, instaurate nel secolo XV e praticate, ancorché fra incertezze e deviazioni, nel Cinquecento, diedero frutti mirabili e presero quel diritto avviamento da cui non dovevano mai

più dipartirsi. Il Galilei, escogitando e attuando il « metodo sperimentale », creava la scienza moderna e colle sue grandi scoperte nel campo della fisica e dell'astronomia, sgombrava le vie del cielo al genio di Isacco Newton. Indi tutta una schiera di osservatori acuti, d'abili sperimentatori, di forti pensatori, dal Torricelli al Galvani ed al Volta, dal Redi al Morgagni e allo Spallanzani, dal Cassini all'Oriani e al Piazzi, seguendo le orme del grande Pisano e volgendo quell'efficace stromento di ricerca all'assalto d'altri segreti naturali, accrebbero di nuove scoperte o altramente condussero a segnalati avanzamenti la fisica, l'anatomia, la fisiologia, la zoologia, l'astronomia e l'altre scienze della natura.

critico

Lo spirito scientifico emanante dalla scuola e dalla tradizione galileiana ravvalorò nella critica storica l'uso di quei procedimenti che già in sullo scorcio del secolo XVI erano stati praticati dal Borghini, dal Sigonio, dal Panvinio, e rese via via più acuta e generale la curiosità indagatrice dei fatti, sia come fine a sé stessa e sia come scala a induzioni largamente ricostruttive del passato. Onde gli eruditi dapprima si volsero specialmente a raccogliere documenti e notizie utili alla storia politica, letteraria, ecclesiastica delle antiche età e delle moderne; e poscia, sullo scorcio del Seicento e nel secolo XVIII, mentre la raccolta continuava con progressivi avanzamenti nella copia e nell'esattezza delle conoscenze e nella sagace circospezione della critica, si studiarono di coordinare secondo più comprensivi intendimenti i materiali disgregati, oppure si valsero di questi per assorgere a geniali speculazioni intorno alle cause, ai rapporti, al significato dei fatti considerati nel loro complesso. Nel tempo stesso nella critica letteraria si fece strada in mezzo alla farragine delle idee viete e dell'indigesta erudizione, uno spirito di novità che, quantunque fosse spesso alimentato più da lampi di buon senso o dall'amore del paradosso che da meditate teoriche, quantunque trascorresse non di rado ad eccessi e ad inconsulte aggressioni delle glorie e delle tradizioni più venerande, pure valse a scuotere torte opinioni inveterate e, successivamente sferzando le varie aberrazioni del gusto, preparò la via ad un più stretto e razionale connubio del pensiero coll'espressione.

e filosofico.

La filosofia del Rinascimento aveva mandato gli ultimi sprazzi di luce con Giordano Bruno (II, 233) e con Tom-

maso Campanella, precursore, nel suo subbiettivismo, della dottrina cartesiana. Nel corso del secolo XVII l'intolleranza religiosa sorretta dal despotismo dei principi tarpò le ali al pensiero; la filosofia ricadde sotto il giogo della Scolastica e solo una debole eco ebbero in Italia le teoriche dei grandi filosofi stranieri contemporanei. Ma in sui primordi del Settecento il genio solitario di Giambattista Vico s'inalzava a forti speculazioni originalissime, specie nel dominio della filosofia della storia, e poco dopo tutta una nobile schiera di pensatori, seguendo la via additata dall'*enciclopedismo* francese, volgeva ad un fine di pratica utilità i suoi studi e si faceva valida propugnatrice e, coi principi liberali, cooperatrice delle riforme civili, economiche, amministrative.

Le Biblioteche.

11. Fra quel fervore d'erudita curiosità che contraddistingue, come abbiamo detto, il Seicento e il Settecento, le biblioteche dianzi esistenti, come la Vaticana e la Laurenziana, si vennero arricchendo di nuovi tesori, e molte altre ne sorsero, insieme con doviziosi Musei, grazie alle ricerche dei dotti, incettatori sui mercati d'Italia e d'Oltralpe di rarità bibliografiche, artistiche ed archeologiche, al mecenatismo dei principi ed a trapassi di proprietà avvenuti per via di doni, di matrimoni, di morti. Il cardinale Federigo Borromeo ideò nel 1603 « con animosa lautezza » ed eresse dai fondamenti, raccogliendovi gran copia di libri e di manoscritti, quella Biblioteca Ambrosiana che il Manzoni descrive ed esalta nei *Promessi Sposi* (cap. XXII). Verso la fine del secolo XVII un erudito fiorentino di fama europea, Antonio Magliabechi (1633-1714), radunò co' suoi risparmi un'altra biblioteca ricchissima, che lasciata da lui alla sua città per uso del pubblico, è ora parte cospicua della Nazionale di Firenze. Nuovo materiale agli studi archeologici offersero nella prima metà del Settecento Ercolano e Pompei, tornanti al *celeste raggio* di sotto alle ceneri del Vesuvio, e una speciale accademia fu istituita per illustrare quelle venerande reliquie. In Vaticano poi Clemente XIV (1769-1774) fondò e il suo successore Pio VI (m. 1799) arricchì il Museo Pio-Clementino, donde i capolavori dell'arte greca e romana alzavano la loro voce ammonitrice e bandivano una nuova educazione del gusto.

Le Accademie.

Delle Accademie, le più erano fatue radunanze contrassegnate da nomi bizzarri e spesso ridicoli (gli Animosi, gli Umoristi, i Gelati, gl'Infecondi, i Balordi, gli Oziosi, ecc.),

nelle quali i soci, ribattezzati a lor volta con nomignoli convenienti al titolo del sodalizio, non ad altro attendevano che a gingillarsi in cerimonie quanto pompose altrettanto ridicole, a comporre e recitare insulse poesie e scipitissime prose e a profondere, con vicendevole condiscendenza, nubi d'incenso sotto il naso dottissimo e genialissimo dei colleghi. Ma pur ve n'ebbero alcune, intese a più nobili e seri lavori. Nel 1603 il giovine principe romano Federigo Cesi fondò l'Accademia dei Lincei, di cui fu scopo precipuo lo studio delle scienze matematiche e naturali e ch'è ancor oggi, con più vario avviamento, onore d'Italia. A Firenze il metodo galileiano ebbe culto fecondo nell'Accademia del Cimento, fiorita per un decennio, dal 1657, auspice il granduca Ferdinando II e suo fratello Leopoldo. Ivi stesso la Crusca, istituita, come sappiamo (II, 240), nel 1582, attese con operosità che può essere in vario modo giudicata, ma non disprezzata, alla compilazione del Vocabolario. Ed altre accademie sorsero in molte città, specie nel secolo XVIII, quali con propositi schiettamente scientifici, quali per illustrare con istudi di minuta erudizione monumenti archeologici, quali con carattere vario: il bolognese Istituto di scienze naturali (1705), l'Accademia etrusca di Cortona (1726), la Colombaria di Firenze (1735), la Società reale di Torino (1757) divenuta poi (1783) la Reale Accademia delle scienze, l'Accademia Ercolanense già ricordata, e va dicendo. Alcune furono nei loro primordi modeste riunioni di cittadini amanti dello studio, e si elevarono poi per intima vigoria e per munificenza di gran signori e di principi a dignità di solenni associazioni, veramente profittevoli agli avanzamenti del sapere.

Conclusione.

12. Il fecondo lavorio del pensiero, che, volto a intenti disparati, si compí nei due secoli di cui teniamo qui discorso, preparò il rinnovamento dell'arte letteraria, la quale lasciando a grado a grado le scipite frivolezze, non tardò a chiedere alla filosofia, alla scienza, alle idealità che cominciavano ad illuminare la vita, materia e ispirazione, mentre attingeva nuove energie dalle letterature straniere salite ai loro più alti fastigi. Così poco dopo la metà del secolo XVIII, elementi diversi — la tradizione classicheggiante, per lunga elaborazione trasformata e assimilata dall'ingegno italiano, le nuove idee filosofiche, la rinascente coscienza nazionale, gli esempi d'Oltralpe — si agitano an-

cora disgregati o mal fusi per entro alla nostra letteratura. È prossima la rigenerazione, che si compirà e si affermerà appunto pel consertarsi di quegli elementi in nuove e geniali opere d'arte.

Bibliografia.

G. Tiraboschi, *Storia d. letterat. ital.*, Milano 1822-26, vol. VIII. A. Lombardi, *Storia d. letterat. ital. nel secolo XVIII*, Modena, 1827-30; in 4 voll. B. Morsolin, *Il Seicento,* Milano 1880. A. Belloni, *Il Seicento*, Milano 1899. T. Concari, *Il Settecento*, Milano 1899. Vernon Lee, *Il Settecento in Italia*, Milano 1882. *La vita italiana nel Seicento*, conferenze, Milano 1895. *La vita italiana nel Settecento*, Milano 1896. G. Mestica, *Gli svolgimenti del pensiero italiano nel Seicento*, Palermo 1893. — **4-5.** Sul Secentismo, intorno al quale ho esposto le idee che mi sembrano le sole giuste, vedasi oltre al Cap. XII del citato libro di A. Belloni, B. Croce, *I trattatisti italiani del « Concettismo » e Baltasar Gracian*, Napoli 1899. — **6-8.** F. Flamini, *Le lettere italiane alla corte di Francesco I*; *Le rime di Odetto de la Noue e l'italianismo a tempo di Enrico III*; *La « Historia de Leandro y Hero » e l' « Octava Rima » di G. Boscan*, negli *Studi di storia lett. ital. e straniera* del Flamini stesso, Livorno 1895. F. Torraca, *Gli imitatori stranieri di J. Sannazaro*, Roma 1882. A. Luzio, *Imitazioni folenghiane del Rabelais*, negli *Studi folenghiani*, Firenze 1899. P. Toldo, *Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo*, Roma 1895. L. De Marchi, *L'influenza della lirica ital. sulla lirica inglese nel sec. XVI*, nella *Nuova Antol.*, S. III. vol. LVIII, 1895. — H. Suchier e A. Birch- Hirschfeld, *Geschichte der französischen Litteratur*, Lipsia e Vienna 1900. G. Ticknor, *History of spanish literature*, 1849, tradotta in francese, in tedesco e in spagnuolo. H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise.*

CAPITOLO II

Il Marino e la poesia del suo tempo.

1. La poesia idillico-mitologica. — **2.** Giambattista Marino. — **3.** L'arte e le liriche del Marino. — **4.** Gli *Idilli*. — **5.** L'*Adone*. — **6.** La lirica nella prima metà del Seicento. — **7.** G. Chiabrera e la sua arte. — **8.** La lirica del Chiabrera. — **9** F. Testi. — **10.** La lirica del Testi. — **11.** Le arti del disegno nel Seicento. — **12.** L'epica nel Seicento. — **13.** La *Croce racquistata* di F. Bracciolini e il *Conquisto di Granata* di G. Graziani. — **14.** Alessandro Tassoni e le sue opere minori. — **15.** La *Secchia ra*[illegible]. — **16.** Il poema eroicomico. — **17.** Il poema giocoso.

La poesia idillico-mitologica.

1. Dal *Ninfale fiesolano* e dall'*Ameto* ai poemetti epico-lirici del Molza e del Tansillo; dalle *Stanze* polizianesche agli episodi ariostei e tassiani d'Angelica e Medoro, d'Alcina, d'Erminia, d'Armida; dalla *Lepidina* del Pontano agli epigrammi deliziosi del Navagero e del Flaminio; dall'*Arcadia* del Sannazzaro all'*Aminta* e al *Pastor fido*, la poesia italiana del Rinascimento aveva trattato con singolar compiacenza l'idillio sensuale e paganeggiante, come rappresentazione d'un mondo ideale che s'apriva sereno agli uomini affaticati dai rivolgimenti e dalle guerre e non confortati da nessuna idealità religiosa o politica o morale. Nella balda coscienza del rinnovamento che s'operava nell'arte e nel pensiero, fra il libero ed universale tripudio delle nuove idee contrapponentisi alle antiche nei sorrisi discreti, nelle argute ironie, negli sghignazzamenti sfacciati, il primo Cinquecento aveva con quel suo mirabile senso della bellezza, della misura, dell'armonia, fusa e confusa la sua vaghezza dell'idillio con altri non meno vivaci elementi ispirativi dell'arte, coll'amore della pura idealità estetica franca da vincoli pedanteschi, colla fruttuosa adorazione dei concetti platonici e petrarcheschi, col gusto del romanzesco. Ma quando quella lieta primavera dello spirito fu tramontata, quando la tendenza accademica clas-

sicheggiante imbrigliò le spontanee manifestazioni dell' arte e volle comporre questa a grave serietà, quando allo scetticismo libero e geniale succedette l'uggia d'una fede imposta, ma non sentita, nella mancanza d'altre idealità profonde e vigorose la poesia si rifugiò in quel mondo fantastico, pieno di raffinati godimenti, di delicatezze snervanti, di musiche soavi, che il Rinascimento aveva svelato; e nei primi tre o quattro decenni del secolo XVII essa fu essenzialmente idillica, voluttuosa, paganeggiante, non senza quella nota elegiaca che suole accompagnarla in ogni età di decadenza. Il poeta fu Giambattista Marino; il poema, l'*Adone*.

G. B Marino

2. Nato a Napoli nel 1569, il Marino fin dall' età sua giovanile sentí tutto il fascino della poesia e le si consacrò con appassionato abbandono, non ostante l'opposizione del padre, che avrebbe voluto far di lui un leguleio. L'ingegno vivace e fosforescente gli procurò la simpatia delle nobili brigate e favori e profittevoli collocamenti; ma nel 1600 egli dovette fuggire dalla patria, povero e senza aiuti, per sottrarsi alla prigione in cui la sua leggerezza l'aveva allora condotto per la seconda volta. Riparò a Roma, dove fu dapprima ospitato benevolamente da Melchiorre Crescenzio, chierico di camera di Clemente VIII, e piú tardi (1603) s'allogò con lauta provvisione presso il cardinale Pietro Aldobrandini, cui seguí nella legazione di Ravenna e nel 1608 a Torino, alla corte di Carlo Emanuele I. Questo principe, amantissimo delle lettere, scrittore fecondo egli stesso di prose e di versi e munifico protettore d'artisti e di letterati, trattenne presso di sé il Marino, celebre ormai per le poesie che era venuto e veniva pubblicando alla spicciolata o adunate in volumetti di squisita eleganza. E dal soggiorno nella corte sabauda l'orgoglioso Napoletano trasse frutto non pur di lucri e d'onori — s'ebbe fra altro la croce dei SS. Maurizio e Lazzaro —, ma di amarezze, forse non del tutto immeritate; poiché là ebbe a combattere a colpi di sonetto una fiera polemica con Gaspare Murtola, mediocre facitore di versi, che rimbeccava l'avversario a colpi di sonetto e d'archibugio; e là sofferse ancora una volta la prigionia (1611-12) come reo d'avere sparlato del duca. Nel 1615 passò a Parigi, e le sue arguzie brillarono ammirate tra i bagliori del preziosismo francese alla corte di Maria de' Medici e nell' Hôtel de Rambouillet. Otto anni dopo, coronato ma-

gnificamente il fragile edificio della sua fama colla stampa dell'*Adone* (1623), egli rivalicò le Alpi, e a Torino, a Roma, a Napoli fu accolto dai grandi, dalle Accademie, dai letterati, dal popolo come un trionfatore, con pompe solenni, che si rinnovarono poco appresso, quando nel 1625 colui ch'era detto ed amava chiamarsi il « luminare » del suo secolo, venne a morte nella città che gli aveva dato i natali.

L'arte del Marino.

3. Il Marino fu il maggior *virtuoso* della forma poetica che l'Italia fino a' dì nostri abbia prodotto, ed in ciò sta la sua piú gran lode e la sua condanna. Nell'orgasmo d'una immaginazione piú agile che fervida, egli faceva scattare da ogni ancorché lieve impressione l'immagine, e questa coloriva delle tinte piú varie e piú fulgide, plasmava in fogge artificiose, stemperava nell'esuberanza del suo fraseggiare, cullava mollemente nell'armonia di ritmi soavissimi. Ma le impressioni sia per la loro propria tenuità, sia perché frutto di erudizione anziché della diretta osservazione della realtà naturale ed umana, e soprattutto per l'indole stessa del poeta, leggera e mutevole, sfioravano appena la superficie della sua anima senza destarvi vibrazioni gagliarde e profonde, e le immagini corrispondenti nascevano coi loro ammennicoli non per immediato impulso di quelle, sí in virtú d'una specie d'acrobatismo intellettuale. Erano concetti peregrini, nuove e capricciose fantasie, ardite metafore, con che il Marino intendeva di accomodarsi al costume corrente e al gusto del secolo e di attuare quello ch'era per lui supremo canone d'arte, lo studio della novità stupefacente. Cosí sperperando con dissennata profusione le forze del suo ingegno e asservendo per mania di popolarità all'andazzo del tempo il suo temperamento di poeta vero, egli conferí senza dubbio a fomentare e diffondere le malsane tendenze che già erano prevalse nell'arte e venne ad impersonare in sé il piú florido e vivace secentismo, che fu detto anche « marinismo ».

Le liriche

Fra le liriche del Marino — ei le raccolse tutte nelle tre parti della *Lira* (1602, 1614) — le piú vive, le piú sincere sono quelle che cantano e descrivono i piaceri del senso, con lasciva abbondanza d'immagini, con efficacia di colori e di tocchi, con certo lene ondeggiamento di suoni che ben ritrae il carattere voluttuoso della contenenza. Le bellezze della natura, in ispecie gli incanti del suo golfo partenopeo, gli ispirarono pure alcuni sonetti (boschereccі

e marittimi), nei quali la freschezza dell'impressione si rispecchia nella semplice leggiadria della forma. Ma nella più gran parte delle sue liriche incontri i vieti temi (preghiere, sdegni, lamenti) e i luoghi comuni della poesia amorosa petrarcheggiante, accanto agli argomenti più frivoli (il cagnolino, un guanto, l'oriuolo della donna amata) e alle novissime arguzie. Insulsi e scoloriti, nonostante i razzi e gli artifici della forma, sono in generale i sonetti encomiastici e religiosi e morali; ché la materia imposta dalla consuetudine e dalla convenienza lasciò freddo il poeta, come l'entusiasmo ch'egli ebbe vivo per le belle arti, non riuscì a vincere la sua vaghezza di bisticci e d'arzigogoli nei madrigali, nei sonetti, nelle stanze, nelle canzonette, dove rinnovando un genere caro ai decadenti greci, illustrò quadri e statue e incisioni e ritratti di grandi uomini, e che raccolse nel volumetto della *Galleria* (1619).

Il Marino imitatore.

4. Il Marino confessava d'aver fin da' primi anni imparato a leggere « col rampino » tirando al suo profitto ciò che ritrovava di buono. Infatti egli si giovò largamente, non di rado con fedeltà di plagiario, di scrittori greci, latini, italiani, francesi, spagnuoli, così antichi come moderni, e in particolare predilesse Claudiano, il poeta della decadenza latina (sec. V) e Nonno Panopolita, ne' cui *Dionisiaci* il paganesimo greco (sec. IV) manda l'ultimo raggio di sua poetica luce. Evidentemente gli sgargianti colori, le immagini raffinate, l'enfasi del classicismo morente gli erano a grado, perché corrispondevano e servivano agli intenti della sua arte. Se nella *Lira* e nella *Galleria* ben distinta risuona l'eco di note ovidiane e rifioriscono le arguzie epigrammatiche dell'*Anthologia*, i poemetti che il Marino compose in metro vario e con gran pompa di allegorie e di mitologici ornamenti per esaltare papa Leone XI, Carlo Emanuele, Maria de' Medici e per celebrare illustri nozze (*epitalami*), discendono per dritta linea dai panegirici di Claudiano; e generalmente dallo stesso Claudiano, da Nonno, da Virgilio, da Ovidio fluiscono materia e forme negli *Idilli* mariniani. Sono poemetti epico-lirici, nei quali con grande varietà di metri — prevalgono gli endecasillabi misti a settenari e liberamente rimati — e in istile agile e snello ancorché non scevro delle solite intemperanze, il poeta rappresenta antichi miti (Orfeo, Atteone, Europa, Rapimento di Proserpina, ecc.) e scene d'amore, fingendo che il fatto si svolga sulla riva del mare o all'om-

Gli *Idilli*.

bra dei boschi; onde qui, come nelle egloghe, giovanili componimenti d'ispirazione virgiliana, più intensamente si manifesta quel fare idilliaco che tutta pervade la poesia del lascivo Napoletano. Gli idilli, raccolti in un volume sotto il titolo *La sampogna* (1620), segnano il passaggio dalla forma lirica alla narrativa e prenunziano, sì per la materia mitologica e sì per il tono, l'*Adone*.

L'*Adone*.

5. Cominciato prima del 1605, l'*Adone* doveva essere un poemetto di non più che tre libri; ma ampliandosi successivamente divenne invece il grande poema d'oltre a cinquemila ottave distribuite in venti canti, che vide primamente la luce nel 1623 a Parigi, dedicato a Maria de' Medici, regina di Francia. La trama ne è tenuissima: Venere s'innamora di Adone, che per le arti di Cupido è capitato sulla spiaggia di Cipro e che ricambia l'amor della dea; ma la gelosia di Marte interrompe i passatempi degli amanti, costringe Adone a fuggire e da ultimo lo conduce a morte; ché il bellissimo giovinetto, tornato dopo mille romanzesche avventure al palazzo di Venere e creato re di Cipro, è ferito durante una caccia da un cinghiale innamoratosi di lui per volere del geloso dio, ed esala l'ultimo fiato tra le braccia dell'amante sconsolata. Intorno a questa semplice azione frondeggiano, sopraffacendola di continuo, infiniti episodi, simili a grandi rami che o germoglino in un rigoglio stranamente esuberante di vegetazione sur un esile tronco o con sottili ed artificiati legamenti vi siano stati assicurati, posticci. Sono narrazioni d'altri miti pagani, magnifiche descrizioni di palazzi e di giardini incantati, arditi tentativi di poesia scientifica che rivelano nel Marino il contemporaneo di Galileo, digressioni storiche e autobiografiche, racconti romanzeschi. E come nella favola principale il Marino riprodusse il mito di Venere e Adone, quale l'antichità l'aveva tramandato e il Cinquecento italiano atteggiato in poemetti non invano a lui noti, così negli episodi sfruttò, oltre a Nonno e a Claudiano, Omero, Museo, Luciano, Teocrito, Achille Tazio, Eliodoro, Lucano, Apuleio, Dante, il Petrarca, il Sannazzaro, il Vida, l'Ariosto e più altri ancora, attingendone racconti, invenzioni, elementi descrittivi, sentenze, atteggiamenti della materia e della frase, or traducendo, or parafrasando, or ampliando, or compendiando, quasi sempre aggiungendo un concettino, una metafora, un'antitesi.

Difetti e pregi dell'*Adone*.

Non ostante la varietà dei racconti, la lettura continuata dell'*Adone* riesce faticosa e stucchevole, perché monotona e senza intrecci è la tessitura del poema e troppo debole il filo che dovrebbe stringere ad unità codesto enorme cumulo di materia. La fredda arte del Marino non riesce ad infondere vita drammatica nelle sue figure, fluttuanti tra il divino e l'umano in un mondo indeterminato e nebuloso; e cosi l'interesse langue e il lettore non si commuove dinanzi a quella insulsa fantasmagoria di personaggi senz'anima e di personificazioni senza un serio significato. Pregi innegabili hanno lo stile, abbondante, colorito, scorrevole; la lingua, agile e ricchissima; l'ottava ed il verso, melodiosi e di perfetta compagine. Ma questi pregi esteriori, cadendo nell'eccesso, troppo facilmente degenerano nei vizi del Secentismo, talché son poche le pagine dell'*Adone* ove non facciano capolino e molte quelle ove dilagano i concetti lambiccati, le antitesi preziose, le metafore strane e le interminabili enumerazioni, che delle descrizioni sceman l'effetto e tradiscono l'artificio dello scrittore.

Significato dell'*Adone*.

Il Marino affermò che da' suoi molli versi doveva rampollare questo « senso verace »: « smoderato piacer termina in doglia », e volle infatti che un dotto teologo s'adoperasse a scoprire nel complesso e nei particolari del poema il recondito significato morale (allegoria). Gherminella di secolo ipocrita! In realtà il procace verseggiatore altro intento non ebbe se non di dilettare; e quel senso di languida malinconia che si diffonde sulle licenziose fantasie mitologiche e adombra la voluttà dell'idillio, non da altro proviene se non dalla coscienza della caducità del piacere. Nell'*Adone* l'età fiacca, corrotta e ammantata di falsa religione e di falsa morale ebbe la sua espressione artistica piú chiara e compiuta. I contemporanei plaudirono al poema, lungamente e ansiosamente aspettato; ma non mancarono neppure le critiche, talché poco dopo la morte del Marino s'accese tra i censori e i difensori dell'opera sua una polemica durata quasi un quarto di secolo; uggiosa polemica, nella quale tra gli sfoghi delle ire personali, le futili discussioni intorno ai canoni aristotelici e la farragine dell'erudizione indigesta, s'insinuano talvolta assennati giudizi ed osservazioni giovevoli all'intelligenza dell'arte mariniana.

6. Ad un poeta che nelle sue opere compendia le ten-

denze estetiche e morali del suo tempo, improntandole del suggello d'un ingegno vivacissimo ed esperto d'ogni lenocinio dell'arte, non potevano mancare gli imitatori. Nel fatto, lunga e folta schiera di lirici s'avviò per il cammino aperto dall'autor della *Lira* e della *Sampogna*; e via per quasi tutto il secolo XVII fioccarono i canzonieri, contesti, come era quello del Marino, di rime amorose, eroiche, lugubri, morali, sacre; fioccarono gli idilli mitologici; fioccarono i madrigali. Svenevoli petrarcherie, corruttrici lascivie, ridevoli inezie, lodi di signori e di principi vivi e morti, convenzionali ammaestramenti e freddi pensieri di religione si rivestirono di turgide fogge nelle rime di poeti che, non avendo né l'ingegno né la consumata perizia del maestro, ne esagerarono a cento doppi i difetti senza saper riprodurre quella foga, tutta meridionale, d'ispirazione, quel lusso esuberante di colori, quell'affascinante musicalità, onde il Marino riesce spesso a suscitare la meraviglia se non l'ammirazione. L'oblio ha travolto i loro nomi, ed è gran che, se ancor si ricorda il bolognese Claudio Achillini per il sonetto, forse immeritamente famigerato, *Sudate* (o forse *Ardete*) *o fuochi, a preparar metalli*, scritto a Luigi XIII, liberator di Casale dall'assedio degli Spagnuoli (1629).

Lirici imitatori del Marino.

Ma non tutti i lirici della prima metà del Seicento seguirono fedelmente le orme del fortunato Napoletano. Alcuni, come il fiorentino Giovanni Ciampoli (1590-1643) e Girolamo Preti bolognese (1582-1626), pur indulgendo nell'artificio dello stile ai gusti del tempo, fastidirono i temi licenziosi e moraleggiarono o cantarono le idealità dell'amore platonico; Tommaso Stigliani da Matera (1573-1651), grande avversario del Marino, satireggiò le audacie stilistiche di lui e tenne fede al Petrarca; il genovese Ansaldo Cebà (1565-1623) rifuggì dall'uso della mitologia e nelle mediocri sue rime usò forme petrarchesche ad esprimere nobili concetti morali e civili; altri infine s'argomentarono di ritemprare la lirica italiana nell'imitazione dei classici, e per una naturale disposizione felice del loro ingegno si sottrassero all'imperversante contagio. Primeggiano tra questi ultimi Gabriello Chiabrera e Fulvio Testi.

Altre maniere della lirica.

7. Il Chiabrera nacque a Savona nel 1552 e passò la più gran parte della sua giovinezza presso uno zio materno a Roma, dove frequentò la scuola dei Gesuiti, strinse familiarità con uomini dotti e s'allogò poi nella corte del

G. Chiabrera.

cardinal Cornaro. Per certa briga con un gentiluomo romano dovette nel 1581 abbandonare quella città e, ritiratosi in patria, si diede tutto alla dolcezza degli studi e al culto dell'arte. Le abili lusinghe del suo canto gli procurarono la benevolenza dei granduchi di Toscana, dei duchi di Mantova, di Carlo Emanuele di Savoia, di Urbano VIII, i quali in cambio di pensioni e d'onori non gli domandarono altro tributo che di rimati encomi e di drammatiche invenzioni, ornamento alle feste di corte; né gli contesero, se non per temporanei soggiorni a Firenze, a Mantova, a Torino, gli ozi tranquilli e giocondi della sua Savona. Quivi egli visse sino a tarda età, privilegiato da' suoi concittadini, che gli affidarono anche onorevoli uffici; lieto d'una discreta agiatezza; sereno nella calma d'un anima chiusa all'impeto delle forti passioni. Morí nel 1638.

L'arte del Chiabrera.

Quantunque vissuto a cavaliere fra il Cinque e il Seicento, tuttavia il Chiabrera vuole essere rassegnato tra gli scrittori del secolo XVII per le ragioni dell'arte, soprattutto per quel suo amore di novità che gli faceva dire scherzosamente di voler, a imitazione del suo concittadino scopritor dell'America, trovar nuovo mondo o affogare. E nella lirica — molti altri generi di poesia egli coltivò, sicché lo incontreremo ancora piú volte nel seguito del nostro discorso — fu veramente novatore, non perché vi portasse vigorosa originalità di pensiero, ma perché la arricchí di forme e spiriti nuovi. Ammiratore di Pindaro, egli si provò a trasferire dalle odi del lirico tebano nelle sue canzoni *eroiche* e *lugubri* dove cantava le glorie degli eroi d'Italia, i rapidi trapassi dagli antichi e mitici fatti ai moderni e contemporanei, certi atteggiamenti degli affetti e improvvisi rivolgimenti del pensiero, alcune ardite trasposizioni e composizioni di parole, e poi anche la struttura metrica, dividendo la stanza in *strofa*, *antistrofa* ed *epodo*, come già avevano fatto il Trissino, l'Alamanni e qualche altro (vol. II, p. 174). Tentò pure l'alcaica e l'asclepiadea non rimate, riproducendo con ingegnosi collegamenti e modificazioni di versi nostrali il suono ch'esse danno ad orecchi italiani e precorrendo cosí non male ai bellissimi esperimenti del Carducci.

La lirica grave del Chiabrera.

8. Nella lirica grave il Chiabrera sa talvolta trovare accenti caldi e vigorosi, come nelle canzoni per le vittorie delle galee toscane sui Turchi; mostra non di rado nel lampo d'una frase o in piú ampie pitture della realtà

esterna efficace virtú descrittiva; sente con discreta vivacità la bellezza della natura, in ispecie della sua ridente marina; e come nei metri preferisce alle solenni forme petrarchesche le stanze brevi e ricche di settenari e quinari od altre facili combinazioni, così nello stile è in generale misurato, non sì però che talvolta non cada in comparazioni esagerate, non indegne d'un marinista. Gli è che per lo più il Chiabrera canta a freddo per soddisfare o solleticare l'ambizione de' suoi nobili protettori, senza appassionarsi veramente per il suo soggetto. Di qui la mancanza in lui di vero impeto lirico; di qui una certa trascuratezza della forma, come di improvvisatore; di qui il monotono ripetersi d'alcune immagini; di qui infine quello che è il più grave difetto della lirica solenne chiabreresca, l'abuso del mito, che chiamato a lumeggiare la virtú d'un eroe moderno o la grandezza d'un fatto, spesso soverchia l'argomento principale, tutta traendo a sé l'attenzione del poeta.

Le canzonette.

Assai meglio Gabriello riuscí nella lirica leggera, nelle agili, saltellanti, melodiose odicine anacreontiche, alle quali egli deve la sua fama tra i posteri e il nome di creatore della melica italiana. Per vero dai graziosi componimenti che sotto il nome del vecchio di Teo erano stati pubblicati nel 1554 da Arrigo Stefano, il Savonese derivò ben di rado qualche immagine o movenza direttamente, ma se ne assimilò lo spirito soprattutto per mezzo alle imitazioni che il Ronsard e altri poeti della Pleiade ne avevano fatto. E in uno stile tutto grazia, dolcezza e brio, con locuzione scorrevole, con immagini di leggiadra minutezza trattò sottili e teneri argomenti, ora cantando l'amore e le lodi della bellezza, or leggermente moraleggiando sulla caducità delle cose terrene, or dipingendo con tocco delicato scenette campestri, or esaltando i doni giocondi di Bacco. In codeste canzonette le immagini poetiche hanno una precisione e una lucidità incantevoli e i concetti si snodano, serpeggiano, si ripercuotono con ineffabile agilità attraverso ai garbatissimi congegni metrici. I quali il Chiabrera in parte mutuò dal Ronsard e moltiplicò con inesauribile varietà; formò la strofe con versi or della stessa or di diversa misura, prediligendo i metri brevi, dai quinari ai novenari, alternò ai piani gli sdruccioli e i tronchi, e i versi legò insieme con nuove ed eleganti testure di rime. Le canzonette *Belle rose por-*

porine, Del mio sol son ricciutegli, Damigella tutta bella, per citare solo pochi esempi, sono davvero un amore nella loro graziosissima ed ingenua semplicità.

Fulvio Testi.

9. Al Chiabrera cede per i pregi della forma il ferrarese Fulvio Testi (1593-1646), ma senza dubbio lo supera per il calore e la sincerità dell'ispirazione. Spirito irrequieto, mutevole, avido di gloria, egli entrò presto al servizio de' suoi principi, gli Estensi, e dalla corte ebbe onori e favori ed insieme amarezze, dovute cosí all'invidia degli emuli e ai capricci dei signori, come, e piú, alla sua incontentabilità, che gli nutriva in cuore sempre maggiori aspirazioni, e servo la traeva a desiderare la quiete della vita privata, libero lo riconduceva alle tempeste del vivere cortigiano. Quando nel 1613 Carlo Emanuele prese arditamente le armi contro la Spagna ed a lui, augurato liberatore d'Italia, si levarono plaudenti e incoranti le voci di molti poeti — illustri alcuni, come il Chiabrera e il Marino, altri anonimi — anche il Testi partecipò a quel coro con alcune poesie calde d'amor patrio e fieramente avverse a Spagna. Le quali raccolte nel 1617 insieme con molte altre in un volumetto dedicato appunto al Duca sabaudo, furono causa che per le rimostranze del governatore di Milano, il Testi dovesse fuggire da Modena e fosse condannato ad una multa e all'esiglio.

Ritrattatosi, fu riammesso in grazia da Cesare d'Este, che lo creò « virtuoso di camera », mentre da Carlo Emanuele, cui non ristava dall'ardere incensi, ricevette la croce dei SS. Maurizio e Lazzaro e segni di generosa benevolenza. Nel 1628 fu eletto segretario di Stato e sotto il reggimento d'Alfonso III e di Francesco I fu di continuo occupato nella trattazione d'importanti affari e di delicate questioni. Per ciò dovette correr le poste d'una in altra città capitale dell'Italia e dell'estero, fu per due anni residente del duca a Roma, e due volte ambasciatore straordinario alla corte di Madrid, mostrandosi sempre, e nella corrispondenza d'ufficio e nelle lettere agli amici, acuto e arguto osservatore d'uomini e di cose, assennato ed esperto negoziatore politico. Nel 1639 il duca Francesco I gli affidò il governo della Garfagnana, tenuto piú d'un secolo prima dall'Ariosto, e ne lo richiamò dopo tre anni per impiegarlo in nuove missioni. Sennonché nel 1646 il Testi fu d'improvviso arrestato e rinchiuso in quella fortezza di Modena, alla cui costruzione aveva egli

stesso cooperato procurando di vincere colla sua abilità diplomatica le opposizioni del papa. Ironia della sorte! Causa della sua disgrazia furono, come par accertato, i segreti maneggi con cui aveva sollecitato e ottenuto la nomina a segretario della protezione francese a Roma; ma non l'ira del duca, si una malattia, lo condusse a morte là dentro nell'agosto dell'anno stesso.

La Lirica di F. Testi.

10. Il Testi esordí nella poesia petrarcheggiando e moderatamente ormeggiando il Marino, ma abbandonò ben presto quella via per seguire il Chiabrera nell'imitazione dei classici, d'Orazio assai piú che di Pindaro. Quantunque neppure alla sua cetra mancasse la corda dell'encomio convenzionale e adulatore, pure dietro all'esempio del gran lirico latino egli preferí agli argomenti eroici i morali, traendo ispirazione dalle congiunture varie della sua vita e dall'osservazione delle cose del mondo. Le liriche del Testi, o racchiudano querimonie sulle fallaci apparenze della vita di corte, o detestino in tono alto e gagliardo la corruzione dei costumi e la tristizia dei tempi o ammoniscano sull'instabilità della fortuna o cantino le lodi della vita solitaria o descrivano le delizie della campagna, hanno nell'onda facile del verso e nell'efficace vivezza della locuzione un'aria gradevole di sincerità, non smentita dalla biografia dello scrittore, chi sappia il rapido mutar di propositi e le alterne vicende di lui in ispecie negli anni anteriori al 1628. Il diplomatico modenese è assai piú sobrio del Chiabrera nell'uso della mitologia, e le sue canzoni, svolgentisi in istanze brevi di soli endecasillabi o di endecasillabi misti a settenari, hanno una struttura logica piú serrata che le canzoni di carattere grave — con le leggere odicine è appena possibile il paragone — del lirico di Savona. Spesso vi alita un soffio di vera poesia, un senso di sconforto e di sfiducia nelle umane sorti, ma di leggeri il ragionamento prevale sull'immagine, e l'accensione lirica d'una stanza si smorza nella freddezza delle successive. Né mancano interamente nel Testi i difetti stilistici della sua età, poiché egli pure si compiace delle antitesi, delle iperboli e soprattutto di certa importuna abbondanza d'epiteti.

Le arti nel Seicento. L. Bernini.

11. Vicende non dissimili da quelle, fin qui tratteggiate, della poesia, ci presenta nel secolo XVII la storia dell'arte. Ciò che nel dominio delle lettere fu il Marino, nell'architettura e nella plastica fu, ma con piú forte e pe-

netrante ingegno, il suo conterraneo Lorenzo Bernini (1598-1680), ch'ebbe comuni con lui l'amore invitto del nuovo e dello spettacoloso e l'intemperanza nell'espressione del concetto e nell'uso degli ornamenti. Il Bernini fu di gran lunga il più geniale e poderoso artista dello stile barocco. Nelle sue costruzioni architettoniche, egli seppe congiungere la semplicità delle linee fondamentali colla grandiosità dell'effetto, traendo abilmente partito dalle illusioni della prospettiva, com'è per esempio nello stupendo colonnato di piazza S. Pietro (1667) e nella scala regia del Vaticano. Indole violenta, sensuale, bizzarra, mente gagliarda e fantasiosa, egli secondò nelle sue opere plastiche le tendenze e i gusti della sua età, che nella scultura cercava l'espressione pittorica, il naturalismo delle forme e delle scene, la rappresentazione non solo dell'essere, ma dell'operare. Di qui gli atteggiamenti mossi e drammatici delle muscolose figure berniniane, la contorsione delle membra, gli svolazzi dei crini e dei panneggiamenti, e tutta quella varietà di processi tecnici con cui egli rese, dando ai contrasti pittoresco rilievo, l'aspetto delle carni, il colore e l'apparenza tessile delle stoffe. Non ostante la ricerca affannosa di forme e decorazioni sempre nuove, egli seppe non di rado esprimere con possente efficacia un concetto, p. es. la maestà della Chiesa trionfatrice nelle statue di Urbano VIII e Alessandro VII (S. Pietro), l'estasi del deliquio mistico nella S. Teresa di S. Maria della Vittoria. Roma, da lui arricchita di palazzi, di statue, di mausolei e delle meravigliose fontane; il San Pietro, compiuto all'esterno colla sua piazza, decorato all'interno d'opere quali il tabernacolo e la cattedra, devono principalmente al Bernini quell'aspetto di solenne magnificenza che sí vivamente colpisce il visitatore. Ma egli fu forse il solo che riuscisse colla viva robustezza dell'ingegno a superare il più delle volte i pericoli delle strambe teoriche; gli imitatori e i competitori suoi, nella mancanza del pensiero, caddero più o meno nel freddo artifizio e in quei difetti onde ha triste nominanza il barocco.

La pittura.

Auspice Giuseppe Cesari, detto anche il cavalier d'Arpino (1560-1640), che fu il Marino della pittura, uno stile ampolloso, inquieto, falso ed incurante della correttezza del disegno tenne il campo anche nell'arte dei colori. Sennonché come il Chiabrera s'argomentò di ravvivare

la lirica mediante l'imitazione di Pindaro, cosí i bolognesi Carracci (Ludovico, Annibale, Agostino) vollero combattere il malgusto del tempo tornando alle nobili tradizioni del Cinquecento e allo studio dell'arte classica, contrapponendo un savio e corretto eclatticismo alle bizzarrie dei barocchi e al rude naturalismo di Michelangelo da Caravaggio. Come il Chiabrera, essi posero il loro studio piú nelle forme che nelle idee; tuttavia quegli sforzi giovarono alla pittura italiana, dappoiché i Carracci, in ispecie Annibale (1560-1609), a malgrado di certi loro difetti, diedero l'avviamento ad una scuola che s'abbella dei nomi dello spirituale Guido Reni, del soave Domenichino (Domenico Zampieri), di Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino.

La poesia epica.

12. Se nella lirica, all'autor dell'*Adone* tenne dietro lunga tratta d'imitatori, la maggiore opera di lui rimase invece nel suo complesso inimitata. Il poema mitologico italiano trovò nell'*Adone* il suo piú ampio svolgimento e la morte. Lasciata la mitologia ai brevi componimenti foggiati sugli idilli mariniani e, come elemento decorativo, alla lirica, la poesia narrativa s'attenne alla storia sacra e profana; e per tutto il secolo XVII fu una fioritura di poemi eroico-religiosi, melanconica fioritura autunnale, che in un'età cosí poco eroica e si scarsa d'intimo sentimento religioso, non d'altro fa testimonianza che dell'ozioso e sterile vagheggiamento d'un mondo ideale lontano dalla triste realtà. L'epopea secentistica è tutta modellata meccanicamente sulla *Gerusalemme liberata*, alla quale talvolta si collega strettamente anche per la materia, poiché alcuni poemi hanno a protagonisti, eroi già cantati dal Tasso e narrano azioni che preparano quelle narrate da lui o ne conseguono. Agli altri sono argomento altre guerre cristiane, antiche o recenti, contro gli Infedeli — sulla battaglia di Lepanto si contano tra frammentari e compiuti una decina di poemi —, avvenimenti della storia greca e romana o della storia contemporanea d'Italia e di Francia, leggende medievali sulle origini delle nostre città e sulle lotte degli Italiani contro i Barbari invasori, storie bibliche ed evangeliche, infine la scoperta d'America, onde già l'Ariosto ed il Tasso avevano tratto ispirazione a particolari episodi dei loro poemi.

Sordi per le condizioni stesse dei tempi ai sentimenti che creano e nutrono la vera epopea ed insieme privi di

quella vena d'intima poesia che zampillava fresca e abbondante dall'anima amorosa e melanconica di Torquato, gli epici del Seicento in generale non fecero se non riprodurre lo schema fondamentale della *Gerusalemme*, rimpolpandolo di episodi particolari derivati di là stesso o, più di rado, dai più famosi poemi classici e romanzeschi. Con la partecipazione del Cielo e dell'Inferno alla guerra, pro e contro le parti combattenti, con l'allontanamento per forza d'arte magica dell'eroe fatale e colla necessità del suo ritorno per il trionfo della santa causa, ricomparvero nei loro poemi tutte le situazioni, gli spedienti, i temi spiccioli, le particolari invenzioni del modello e, con nomi mutati, il pio Goffredo, Rinaldo, Tancredi, Argante, Erminia, Armida, Clorinda. Per tutto ciò è naturale che né il disegno complessivo, né l'intima struttura di codeste narrazioni epiche abbiano pregi notevoli, e i personaggi divengano solitamente esseri convenzionali senz'alito di vita. Che se inoltre si rammentino i vizi letterari del secolo e si sappia qual folla di verseggiatori inetti siasi allora imbrancata fra gli imitatori del Tasso, che sommano in tutto a più d'un centinaio, non potrà far meraviglia che l'epopea del Seicento sia per ogni rispetto la più misera cosa che si possa immaginare.

Poemi epici del Seicento.

13. Non salveremo da questa sommaria condanna né i tentativi epici di Fulvio Testi, dal poeta stesso condannati a restare esperimenti appena iniziati, né la *Strage degli Innocenti* del Marino, composizione di scarsa originalità e di trascurata fattura, né i maggiori poemi del Chiabrera (la *Gotiade*, l'*Amedeide*, la *Firenze*, il *Foresto*), ancorché questi abbiano non comuni grazie di lingua e di stile, e i due ultimi presentino una non fortunata novità metrica, l'endecasillabo liberamente rimato in luogo dell'ottava. Meglio assai il lirico savonese riuscí in certi brevi poemetti in iscíolti, nei quali rifece e svolse storie tradizionali bibliche e mitologiche o invenzioni d'altri poeti; massime nell'*Erminia* e nell'*Alcina prigioniera*, rifioriture liriche di episodi tasseschi ed ariostei, le quali ricordano certi quadri di scuola carraccesca pure ispirati dalla *Liberata* e dal *Furioso*.

La *Croce racquistata* e il *Conquisto di Granata*.

Fra i poemi eroici propriamente detti, due soli meritano più benigno riguardo: la *Croce racquistata* (1611) del pistoiese Francesco Bracciolini e il *Conquisto di Granata* (1650) di Girolamo Graziani da Pergola nelle Marche.

Il Bracciolini, artefice fecondissimo, ma non fine, di tragedie, di pastorali, di liriche e di non so quanti poemi, morto quasi ottantenne nel 1645, canta la guerra che Eraclio imperatore d'Oriente combatté (622) contro Cosroe re de' Persiani per ricuperare il legno della Croce; e il Graziani (1604-75), amico del Testi e suo successore nell'ufficio di segretario dei duchi di Modena, l'ultima guerra contro i Mori di Spagna, finita colla presa di Granata (1492). In entrambi questi poemi, nei quali, s'intende, è piú o men palese l'imitazione del Tasso, il disegno generale è ben proporzionato; l'elemento romanzesco felicemente si conserta all'elemento epico; spesso le immagini hanno vivezza e leggiadria e le descrizioni e i racconti, specie nel Graziani, efficacia di colore e di linee; schietta è la lingua; sobrio, dinsinvolto e, di nuovo piú nel Graziani che nel Bracciolini, elegante lo stile; il verso corre facile ed armonioso; e perfino qualche fuggevole lampo di vera poesia illumina dolcemente qua e là una scena od una figura. Se v'hanno poemi del Seicento non indegni di stare, sia pure a grande distanza, accanto alla *Gerusalemme*, questi sono appunto la *Croce racquistata* e il *Conquisto*.

A. Tassoni.

14. Ma grazie all' imperversare della poesia epica, un frutto piú saporoso che non siano codesti pur sempre mediocri poemi, maturò sul tronco ognora vivace della poesia satirico-giocosa: intendo la *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni.

Come i piú dei letterati suoi coetanei, il bizzarro modenese passò gran parte di sua vita nel servizio dei principi. Dopo essersi intrattenuto negli Studi di Bologna e Ferrara, si trasferí a Roma nel 1597 — aveva allora trentadue anni — e s'allogò come segretario presso il cardinale Ascanio Colonna, col quale dimorò in Ispagna dal 1600 al 1603. Piú tardi entrato nelle grazie di Carlo Emanuele, che gli fu largo di promesse, dai ministri male adempiute, di donativi e pensioni, serví la corte sabauda (1618-22), a Roma come gentiluomo ordinario del cardinale Maurizio figliuolo del duca, e a Torino come primo segretario. Ma scarso era il profitto che il Tassoni ritraeva da quella servitú e poiché i suoi sentimenti, fieramente ostili ai dominatori stranieri, non erano un mistero, la ragione di stato cospirava colla malevolenza degli emuli e l'antipatia del cardinale a render difficili i suoi vincoli con una corte ormai inchinevole a Spagna. Chiese dunque licenza (1622)

e per quattro anni visse libero, attendendo agli studi e alla coltivazione d'un suo orticello, in quella Roma cui lo legavano ormai la lunga consuetudine e le amicizie, e dove egli sedeva, autorevole ed onorato, nell'Accademia degli Umoristi. A Roma restò fino al 1632, quando morto il cardinal Ludovisi, che lo aveva accolto tra' suoi famiiari, fu chiamato a Modena dal duca Francesco I come gentiluomo di belle lettere; e a Modena morí nel 35.

L'indole e le opere minori del Tassoni.

Non comune vigoria dialettica, argutezza pronta e vivace, tagliente mordacità e senso fine dell'arte furono le qualità prevalenti nell'ingegno d'Alessandro Tassoni. La sua smania di contradire alle opinioni correnti, di ripensare e far vedere ad ogni costo d'aver ripensato i pensamenti altrui, lo condusse spesso al paradosso, contro il quale non aveva sufficiente scudo di buon senso e cui lo allettava l'indole motteggiatrice e battagliera. Spirito essenzialmente negativo, gli mancò un coerente patrimonio di concetti con cui creare un nuovo mondo al suo pensiero, e perciò cadde facilmente in gravi e curiose contradizioni. Nei dieci libri dei *Pensieri diversi*, farraginosa raccolta di disquisizioni scientifiche, filosofiche, letterarie, dove il Tassoni combatte con molta dottrina e con fine dialettica la servile devozione ad Aristotile, trovi accanto ad osservazioni ingegnose ed acute e a felici presentimenti della verità, ricerche oziose o puerili o ridicole, dimostrazioni di credenze superstiziose, tesi paradossali. Là appunto egli critica acerbamente Omero, biasimandone le ciance vane, la goffissima pecoraggine, le scempiezze, la viltà; ed in un'altra sua opera, nelle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, mentre drizza gli strali delle sue arguzie contro i bolsi imitatori, non si duole se talvolta ne rimane colpito esso stesso il cigno di Valchiusa. Sono gli eccessi ridevoli d'una salutare reazione. Il Tassoni, che leva arditamente la bandiera della rivolta contro la tirannide degli antichi e del Petrarca, che ad ogni piè sospinto contrappone la « ragione » all'autorità, dimostra che anche nel campo della letteratura si vanno diffondendo i germi di nuove idee e che l'avvenire matura.

La *Secchia rapita*.

15. Intenti negativi ha pure la *Secchia rapita*, poema d'ottave in dodici canti, che il Tassoni scrisse quasi tutto nel 1615 e fece stampare a Parigi nel 1622. Egli non era un avversario dell'epopea; che anzi vi si provò cominciando un poema sulla scoperta d'America, l'*Oceano*, che

non va oltre al primo canto; ma aveva a sdegno le goffe abborracciature con cui gli imitatori del cantor di Goffredo profanavano l'arte, e pensò di combatterle coll'arma del ridicolo. Ed ecco venir fuori la *Secchia*, « un capriccio spropositato, fatto per burlare i poeti moderni ».

La materia.

Storico ne è il fondamento; dacché una secchia di legno fu per davvero tolta, trofeo di vittoria, dai Modenesi a quei di Bologna, quando i primi, rotti gli altri a Zappolino nel 1325, li inseguirono fin sotto alle mura della loro città; quantunque non ne seguisse poi quella terribile guerra che il Tassoni immagina e descrive, facendola terminare colla pace a pari condizioni fra i due popoli. E storici sono pure molti dei fatti per mezzo ai quali la guerra si svolge, e dei personaggi che vi prendono parte: la battaglia di Fossalta (1249), la presa di Castelfranco (1323), Enzo re di Sardegna fatto prigioniero dai Bolognesi, Ezzelino da Romano soccorritore dei Modenesi, il conte Lorenzo Scotti amico del poeta, monsignor Antonio Querenghi, letterato e uomo di stato (1546-1633), e va dicendo. Come appare manifesto già da questi pochi esempi, il Tassoni con audaci anacronismi, i quali si moltiplicano nelle infinite allusioni a fatti e costumanze d'altri tempi, stringe intorno ad un avvenimento che s'immagina del 1325, episodi e personaggi d'età piú antiche o contemporanei a lui stesso. Tali cronologiche contradizioni sono una delle fonti del ridicolo; il quale zampilla pure dal crudo realismo della rappresentazione, onde fatti e personaggi scendono dall'altezza ideale dell'epopea al livello della piú volgare realtà; zampilla dalla frivolezza della causa che provoca sí grande sforzo d'armi e d'armati e commuove l'Olimpo traendo gli Dei a partecipare alle battaglie terrene; zampilla infine dalla facilità con cui s'alternano il serio e il faceto. Perocché nella *Secchia* accanto a scene giocose, come sono il concilio dei numi, la grottesca rassegna delle milizie modenesi, la resa di Rubiera, sono tratti che non disdirebbero in una vera epopea, come la descrizione della battaglia di Fossalta, la storia degli amori di Diana e Endimione, idillicamente colorita, l'episodio commovente di Ernesto e Jaconia; accanto a personaggi comicissimi, come il Conte di Culagna, figure eroiche e gentili, come Gherardo Rangone e re Enzo.

Le fonti del comico.

Gli intenti e l'arte.

Artistico fu dunque il principale intendimento del Tassoni nella *Secchia rapita*; ma intenti morali e civili s'ac-

compagnarono incidentalmente e si subordinarono a quello: la riprensione dei costumi contemporanei e la satira di alcune persone, massime del conte Alessandro Brusantini. Non privata inimicizia, ma il malanimo dei Modenesi contro quei nobili di Ferrara che colla famiglia ducale s'erano tramutati a Modena, e in particolare contro i Brusantini, ispirò al Tassoni la figura del conte di Culagna, sciocco, ambizioso, vigliacco, nella quale il Brusantini è adombrato e atrocemente svillaneggiato. È questo il solo personaggio di tutto il poema, che sia disegnato con tocchi vigorosi e sicuri, vivamente, compiutamente; gli altri o non hanno contorni ben definiti o presentano appena fuggevoli lampeggiamenti di vita. Il che non torna ad onore del cuore e del carattere del poeta, se è vero che solo quando la materia commuove profondamente e signoreggia l'anima dell'artista, l'opera ne balzi fuori viva e compiuta; non torna ad onore, perchè non è bello che da un basso e, dice la storia, ingiusto livore il Tassoni abbia avuto l'impulso alla sua più geniale creazione. Quivi il sorriso, solitamente schietto, spensierato, bonario, diviene sarcasmo velenoso, che tutto dileggia con deplorevole compiacenza. Se fiacca è in generale l'icastica dei personaggi e se nella parte seria del poema domina una certa monotonia, la narrazione procede pur sempre franca e spedita; lo stile è vario, colorito, vivace, benchè non del tutto immune dai vizi del secentismo; l'ottava scorre facile eppur sostenuta, con bella varietà di suoni e di movenze.

Il poema eroicomico.

16. Il Tassoni si gloriava d'essere stato per via della *Secchia*, « inventore d'una nuova sorte di poesia ». A buon dritto; chè se già nei secoli XV e XVI altri avevano lasciato penetrare una vena di comico nel racconto delle imprese cavalleresche o addirittura vòlto a parodia l'indisciplinata epopea romanzesca, nessuno prima di lui aveva composto un poema in cui la mescolanza del serio e del ridicolo fosse nella natura stessa dell'argomento, e lo stile variamente atteggiandosi si mantenesse sempre adeguato al soggetto; un poema che insieme fosse ligio alle regole della perfetta epopea, con un'azione sola, parte eroica e parte civile, tutta intera fondata sopra storia nota per fama e maravigliosa. Per ciò il modenese spirito bizzarro può considerarsi come il creatore dell'epopea eroicomica italiana, ben diversa da quell'epopea eroicomica greca che già aveva avuto nel Cinquecento non ispregevoli imitatori.

Imitatori del Tassoni.

Imitatori ebbe pure il Tassoni nel secolo XVII, quando altri poemi furono dati in luce, più o meno fedelmente foggiati sulla *Secchia*, alcuni ricchi di gustose macchiette, come l'*Asino* (1652) del padovano Carlo Dottori, ed altri piacevoli specialmente per la festosa vivezza della lingua, come il *Torracchione desolato* di Bartolommeo Corsini da Barberino di Mugello (1606-73) e il *Catorcio d'Anghiari* scritto circa il 1684 da Federigo Nomi d'Arezzo. Ma il poema eroicomico, come creazione individuale che era, e ispirata da intenti d'occasione, non aveva in sé forte vitalità, e quindi perdette facilmente i suoi propri caratteri, venendo a confondersi col genere di cui in sostanza esso era una specie, col poema giocoso.

Il poema giocoso.

17. Nato già nel Cinquecento come breve racconto di ridicole guerre d'animali, di giganti, di nani, di mostri (vedi vol. II, pag. 155 sg.), il poema giocoso ebbe nuova ampiezza e maggior vastità di disegno per opera di Francesco Bracciolini nello *Scherno degli Dei*, di cui i primi quattordici canti furono messi a stampa nel 1618, e gli altri sei, uniti con quelli, otto anni più tardi. Quivi non è né la mescolanza di serio e faceto, né la fusione di racconti storici con invenzioni fantastiche, né la regolarità epica che abbiamo notato nella *Secchia*. Lo *Scherno* è poema di tutt'altra natura, è una rappresentazione burlesca — cosa non del tutto nuova — delle divinità e dei miti pagani, in ispecie delle avventure di Venere e di Vulcano dopo che questo ha colto quella in fallo con Marte. Uno spirito comico un po' grossolano pervade tutto il poema, sí nella favola principale e sí negli infiniti episodi che le si intrecciano e accodano, soverchiandola; il poeta canta per ispasso, senz'altro intento che di sollazzare. Vero è che in alcun luogo sono satireggiati i vizi della poesia secentistica e che nella prefazione il Bracciolini, autore come sappiamo anche d'un poema epico-religioso (vedi pag. 30), protesta di voler combattere la mitologia nelle credenze e nell'arte; ma la satira guizza e scompare rapidamente, e queste proteste son lustre per compiacere al secolo bacchettone. In realtà lo *Scherno* è poema essenzialmente giocoso. I racconti si inseguono e si interrompono senza un preordinato disegno, e la parodia d'un solo argomento protratta sí a lungo finisce col generar sazietà. Pur non si può disconoscere che vivo, sobrio, spontaneo è lo stile; schietta ed elegante la lingua; sicché la rappresentazione riesce non di rado animata ed efficace.

Lo *Scherno degli Dei* di F. Bracciolini.

Dopo lo *Scherno*, il poema giocoso si venne sbizzarrendo intorno ai più svariati argomenti, a sudicerie in maschera di moralità, ad invenzioni puerili, ad insulse e invereconde parodie, non d'altro adorno solitamente se non di quelle doti di lingua e di stile — il fare alla buona difendeva gli autori dai vizi del tempo — che non bastano a dar vita durevole ad un' opera d'arte, ove manchi la bontà del disegno e la vigoria, se non l'originalità, del pensiero.

Il *Malmantile racquistato* di L. Lippi.

Certo non si segnala per qualità di questa fatta il *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, pittor fiorentino (1606-64), che uscì postumo nel 1676 sotto il nome anagrammatico di Perlone Zipoli; ma pur merita, fra tutti gli altri poemi giocosi del Seicento, d'esser qui ricordato per la vivezza inesauribile dello spirito comico e, più, per la sua storica importanza. Il Lippi vi racconta burlescamente certa fantastica guerra che si sarebbe combattuta per il vecchio castello di Malmantile, variando il suo racconto con indisciplinata libertà di facete allusioni a persone viventi, di piacevoli novelle, di gaie invenzioni, di macchiette disegnate con garbo. Abbondano nel *Malmantile* le vivezze i motti, i frizzi, i riboboli, i proverbi del parlar fiorentino, poiché l'autore intese principalmente a far conoscere « la facilità e la pienezza » del suo idioma nativo; e frequenti s'incontrano gli accenni (dottamente illustrati da un erudito contemporaneo) ad usi, a superstizioni, a canzoni, a balli, a giochi del popolo. Si direbbe che la poesia, conscia della sua vacuità, aspirasse a divenire un archivio della lingua e delle tradizioni. Oh la bella ed agile vivezza della poesia giocosa della Rinascenza!

Bibliografia.

G. Tiraboschi, *Storia*, vol. VIII, cap. III. B. Morsolin, op. cit., capp. II e III. A. Belloni, op. cit., capp. II, I, III, IV. F. De Sanctis, *Storia della letterat. ital.*, vol. II, cap. XVII. — **2.** M. Menghini, *La vita e le opere di G. B. Marino*, Roma 1888. A Borzelli, *Il cav. G. B. Marino*, Napoli 1898. — **3-5.** G. F. Damiani, *Sopra la poesia del cavalier Marino*, Torino 1899. — **3.** *La Lira*, rime del cav. Marino, Venezia 1625. — **4.** *La Sampogna* dal cav. Marino, Venezia 1643. — **5.** *Adone*, poema del cav. Marino, Firenze 1886. F. Mango, *Le fonti dell'Adone*, Torino-Palermo 1891. E. Canevari, *Lo stile del Marino nell'Adone*, Pavia 1901. — **7-8.** G. Chiabrera, *Poesie liriche, sermoni e poemetti*, scelti da F. L. Polidori, Firenze 1865. A. Aldini, *La lirica nel Chiabrera*, Livorno 1887; cfr. G. A. Venturi, nel *Giornale storico d. letterat. ital.* XI, 432 segg. O. Varaldo. *Bibliografia delle opere a*

stampa di G. Chiabrera, nel *Giornale ligustico*, XIII, XIV. Il Chiabrera scrisse una breve autobiografia, ristampata dal D' Ancona con altre *Autobiografie*, Firenze 1863 (*Bibliot. diamante Barbera*). — **9-10**. F. Testi, *Opere scelte*, Modena 1817, 2 voll. G. Tiraboschi, *Vita del conte F. Testi*, Modena 1780. G. De Castro, *F. Testi e le corti italiane nella prima metà del XVII secolo*, Milano 1875. — **11**. S. Fraschetti, *Il Bernini, la sua vita, le sue opere, il suo tempo*, Milano 1900. A. Venturi, *I Carracci e la loro scuola*, tra le conferenze *La Vita ital. nel Seicento*. — **12**. A. Belloni, *Gli epigoni della Gerus. Liberata*, Padova 1893. — **13**. M. Barbi, *Notizia della vita e delle opere di F. Bracciolini*, Firenze 1897. — **14**. Per la vita del Tassoni, G. Tiraboschi nella *Bibliot. modenese*, vol. V. L. Ambrosi, *Sopra i « Pensieri diversi » di A. Tassoni*, Roma 1896. O. Bacci, *Le « Considerazioni sopra le rime del Petrarca » di A. Tassoni*, Firenze 1887. — **15**. *La Secchia rapita e altre poesie di A. Tassoni* con prefazione di G. Carducci, Firenze 1861 (*Bibliot. diamante Barbera*). *La Secchia rapita, l'Oceano e le rime di A. T.* a cura di T. Casini, Firenze 1887 (*Piccola bibliot. ital.* del Sansoni). U. Ronca, *La S. R. di A. T.*, Caltanissetta, 1884. — **16**. C. Zacchetti, *Dal poema epico al poema eroi comico*, Melfi 1898. — **17**. Sullo *Scherno degli Dei*, la monografia del Barbi citata al § 13. Perlone Zipoli, *Il Malmantile racquistato*, Prato, 1815.

CAPITOLO III.

Galileo e la prosa del suo tempo.

1. Il pensiero scientifico del Rinascimento e Galileo. — **2.** La gioventù di Galileo e il suo insegnamento pisano. — **3.** Il metodo galileiano. — **4** Galileo lettore a Padova e matematico del Granduca. — **5.** Galileo e la condanna del sistema copernicano. — **6.** Il *Saggiatore* e i *Dialoghi de' Massimi sistemi.* — **7.** La condanna e gli ultimi anni di Galileo. — **8.** I *Dialoghi delle nuove scienze* e la morte di Galileo. — **9.** La prosa galileiana. — **10.** Il pensiero politico. — **11.** Traiano Boccalini e le sue opere. — **12.** Le idee e la prosa del Boccalini La letteratura politica antispagnuola. — **13.** Il Boccalini e la critica letteraria. — **14** Paolo Sarpi — **15.** La *Storia del Concilio di Trento* del Sarpi e quella del Pallavicino. — **16.** La storiografia nella prima metà del Seicento. Il Davila e il Bentivoglio.— **17.** I Romanzi nel Seicento. — **18.** Le novelle. G. B. Basile. — **19.** L'eloquenza sacra. P. Segneri.

Il pensiero del Rinascimento e Galileo.

1. Principalmente, ma non solamente, artistico fu, come abbiamo più volte osservato, il nostro Rinascimento. Mentre infatti l'arte saliva al suo fulgido e puro meriggio e poi tramontava fra le vaporose incandescenze della poesia del Marino e delle concezioni berniniane, il pensiero scientifico colla critica ribelle del Valla, coll'osservazione politica e colla logica del Machiavelli, coll'osservazione del fatto fisico, gloria dell'Alberti, di Leonardo, di Giambattista della Porta, colle speculazioni naturalistiche del Telesio e del Bruno, s'avanzava per l'erta faticosa della verità, né a tramortirlo valeva nella seconda metà del secolo XVI la Scolastica, rifiorente sotto l'egida della Riforma cattolica (vedi vol. II, p. 5, 45 sgg., 66 sgg., 232 sg.). Col Marino, ultimo figlio del Rinascimento letterario, l'arte precipitò nell'abisso della decadenza; con Galileo Galilei, ultimo figlio del Rinascimento scientifico, il pensiero raggiunse la sua maturità piena e feconda.

La gioventù di Galileo.

2. Figlio di Vincenzo Galilei, dotto uomo e versatissimo nella musica pratica e teorica, e di Giulia Amman-

nati, nacque Galileo a Pisa ai 15 di febbraio del 1564, tre giorni prima che morisse Michelangelo. A Firenze, culla di sua famiglia, e a Vallombrosa ricevette la sua prima educazione; e ingegno versatile com'egli era, non pure divenne esperto delle lingue e delle letterature classiche, ma dimostrò belle attitudini al disegno e alla musica e vivace sentimento della poesia. Nel 1581 fu mandato a Pisa a studiare medicina; ma le dottrine tradizionali fondate sull'autorità d'Aristotile e accettate dai più con fede incondizionata, non potevano appagare quella mente avida della conoscenza diretta del vero; onde assai più che dalle fallaci lezioni dei Peripatetici, ai quali era male accetto per l'ardita indipendenza de' suoi giudizi, Galileo trasse profitto dalle solitarie meditazioni e dalle geniali sue inclinazioni, seguite con giovenile ardore e coltivate con senno maturo. In quel tempo appunto le oscillazioni d'una lampada, misurate ai battiti del polso, svelarono (1583) al suo già alacre e acuto spirito d'osservazione l'isocronismo dei movimenti oscillatori del pendolo; e l'intuizione del valido aiuto che alla ricerca delle leggi naturali poteva venire dalla matematica, lo trasse a dar opera assidua allo studio di questa scienza. Così al giovane meraviglioso, che vinta la paterna opposizione e detto addio alla medicina, era tutto nei problemi della fisica e della geometria, s'apriva dinanzi quello che aveva ad essere il cammino glorioso e doloroso della sua vita.

Galileo studente a Pisa.

Poi che le disagiate condizioni della famiglia l'ebbero costretto a lasciar Pisa senza aver ottenuta la laurea (1585), Galileo visse quattro anni per lo più a Firenze, dando lezioni private e qualcuna tenendone in pubblico intorno alla figura, sito e grandezza dell'Inferno dantesco (1588). Frattanto lo studio delle opere d'Archimede lo guidava a nuove e proficue investigazioni sul centro di gravità e sul peso specifico dei corpi, e ad inventare la bilancia idrostatica, di cui spiegava la costruzione e l'uso nello scritto che da essa s'intitola. Nel 1589 eccolo di nuovo a Pisa, lettore di matematiche nello Studio. Quivi Galileo si fa banditore della nuova scienza che il suo genio viene creando con mirabile consapevolezza dei mezzi e dei fini. Con libertà reverente egli combatte la dottrina aristotelica del moto, e formulando per primo il giusto concetto del rapporto tra forza e velocità e la legge d'inerzia, pone le basi incrollabili della moderna dinamica. Questi principî

Galileo professore a Pisa.

gli giovano a spiegare i fenomeni del moto e soprattutto a svolgere e dimostrare le leggi da lui scoperte della caduta dei gravi, leggi che dall'alto della torre pendente egli sperimenta dinanzi ai colleghi e ai discepoli.

Il metodo galileiano. **3.** Fondamento allo studio della Natura erano in quel tempo le dottrine dello Stagirita, nelle quali gli eruditi s'industriavano a trovare le spiegazioni dei fenomeni, non di rado accomodando ad esse i fatti e per esse chiudendo gli occhi all'evidenza della realtà. Galileo torna alle fonti prime delle conclusioni aristoteliche e muove dai fenomeni, interrogati con cura paziente, con esattezza scrupolosa, con infaticata curiosità. Li sottopone ad analisi, li scruta con occhio di lince, ferma la sua attenzione su particolarità dianzi inosservate o trascurate, ripete le osservazioni variandone le condizioni, si studia di riprodurre sperimentalmente i fenomeni, rimovendo le cause che possano turbarne la sincerità e decomponendoli nei loro fattori, e di sotto alle false apparenze trae fuori luminosa la verità. Il libro della Natura, egli pensa, « è scritto in lingua matematica e i caratteri sono triangoli, cerchi ed altre figure geometriche ». Perciò Galileo riduce le proprietà e i fatti ad attinenze certe di numero e di spazio, sottrae cioè le une e gli altri alle accidentali imperfezioni della materia, e divinati nei rapporti reali dei fatti i rapporti ideali delle quantità, riesce a comprendere sotto dimostrazioni universali e necessarie le ragioni di quelli, per discendere poi nuovamente ai fatti e chiedere all'esperienza la conferma delle leggi scoperte e dimostrate. In tale connubio dell'osservazione e del ragionamento, del senso e del pensiero, e nell'alternarsi sapiente di induzioni e deduzioni condotte con logica impeccabile, consiste il metodo galileiano, sicuro strumento di controllo e dimostrazione alle divinazioni del genio, perenne difesa della scienza contro le seduzioni di fallaci teorie.

Nella concezione del metodo (né in questa soltanto) Galileo ebbe dei precursori; insigne fra tutti, Leonardo da Vinci, che proclamava l'esperienza « madre di ogni certezza » e affermava « nessuna umana investigazione potersi dimandare scienza, s'essa non passa per le matematiche dimostrazioni ». Ma nessuno prima di Galileo aveva dato un corpo di dottrine metodiche così ordinato e così efficace, come quello che si trova sparso per entro alle opere del grande Pisano; nessuno aveva praticato con tanta conse-

guenza e sì felici risultamenti quelle dottrine. L'opuscolo *De motu gravium* che virtualmente tutte le racchiude, è del 1590. Passeranno ancora trent'anni prima che Francesco Bacone formuli le leggi del metodo sperimentale nel *Novum organum;* passerà quasi mezzo secolo prima che Renato Descartes col *Discours sur la méthode* (1637) ponga norme all'osservazione e all'interpretazione dei fatti interni.

Galileo lettore a Padova.

4. Le ostilità degli Aristotelici che vedevano crollare il loro superbo edificio, e i malumori della corte granducale per certo franco giudizio intorno ad una strana costruzione meccanica di Giovanni de' Medici, consigliarono nel 1592 il Galilei a lasciar Pisa e ad accettare la lettura di matematiche che il Senato Veneziano gli offriva nello Studio di Padova, con lo stipendio di 180 fiorini l'anno, aumentato considerevolmente nelle successive rafferme. I diciott'anni ch'egli passò colà, lieto dei conforti dell'agiatezza, nella consuetudine d'amici e discepoli ammiranti, fra cortesie e gaiezze care al suo spirito, furono, com'egli confessava, i più belli di tutta la sua vita. Sotto il dominio di S. Marco le speculazioni scientifiche del Maestro godevano, come ogni altra attività che non toccasse la politica, la più ampia libertà, né loro era d'impaccio, anzi di stimolo, l'opposizione franca e leale, quantunque bizzarramente pertinace, d'un dotto aristotelico, Cesare Cremonino. Là Galileo scrisse e dalla cattedra parlò di meccanica, d'idraulica, d'architettura militare, di cosmografia; là inventò il compasso di proporzione e un termoscopio (non era ancora il termometro); là infine volgendo all'osservazione del cielo l'« occhiale », di cui gli aveva suggerita l'idea una notizia venuta d'Olanda e ch'egli perfezionò nel telescopio (1609), scoperse le montuosità della Luna, innumerevoli stelle fisse, la natura della Via Lattea e delle nebulose e i quattro satelliti di Giove (7-10 gennaio 1610), cui impose il nome di Stelle medicee. Di codeste « grandi e altamente ammirabili vedute » dava subito avviso ai filosofi, ai matematici, agli astronomi col *Nuncius Sydereus*, prezioso opuscolo, nella cui colorita latinità vibra tutta la grande poesia di quell'anima che per prima s'era affacciata alle immensurabili profondità del firmanento, e che mentre celebrava i trionfi del suo metodo e delle sue intuizioni, si sentiva sollevata ad una più prossima comunione coll'Infinito. « Rendo grazie a Dio che si sia compiaciuto di

Scoperte astronomiche.

far me solo primo osservatore di cosa così ammiranda e tenuta a tutti i secoli occulta », scriveva in una lettera del 30 gennaio 1610 l'uomo che più tardi accuseran d'eresia.

Grande fu il romore levato da quelle scoperte; grande, ancorché non unanime, il plauso, fra cui sonava alta la voce dell'insigne astronomo tedesco Giovanni Keplero col motto storico: « Vicisti Galilaee ». Né lo scopritore dei cieli ristava, e in quello stesso memorabile anno svelava al mondo attonito l'anello di Saturno (« Saturno *tergemino* »), le fasi di Venere, le macchie solari. Adescato dal miraggio della corte, egli aveva intanto lasciato il dolce e fido ostello di Padova, e nel settembre del 1610 s'era trasferito a Firenze, essendo stato nominato primario matematico dello Studio di Pisa e « proprio matematico e filosofo » del granduca Cosimo II. Un viaggio a Roma che il Galilei fece poco appresso (primavera del 1611), fu un vero trionfo. Festeggiato e acclamato, egli udí solennemente confermare da un Gesuita nelle aule del Collegio Romano la verità delle sue scoperte celesti; dagli orti del Quirinale mostrò col telescopio a cardinali e prelati i pianeti medicei; Paolo V lo accolse benevolamente; l'Accademia dei Lincei (vedi pag. 15) s'onorò di ascriverlo tra' suoi soci. Ma nel buio si preparava la tempesta che doveva scoppiare contro di lui e cingere una nuova aureola al suo capo glorioso, l'aureola di martire della verità.

Galileo a Firenze.

5. Le scoperte galileiane avevano dato un fierissimo colpo alla concezione aristotelica dell'universo (in ispecie alle dottrine dell'immutabilità e incorruttibilità dei cieli) e d'altro canto avevano (in ispecie la scoperta dei satelliti di Giove) recato un valido suffragio a quel sistema cosmologico, che enunciato da Copernico nel *De revolutionibus orbium celestium* già nel 1543, era fino allora passato per un'ipotesi fantastica, buona solo ad agevolare i calcoli matematici nell'astronomia. Galileo, che fin da giovane nutriva nell'intimo del suo pensiero la convinzione della verità di quel sistema, dopo la vittoria del *Nuncio sidereo* si fece animo, e in un opuscolo sulle macchie solari, messo fuori nel 1613, prese risolutamente partito in favore della teorica copernicana. Ma questa pareva contrastare colla lettera delle Sacre Scritture, e poiché sconvolgeva tutta la scienza dell'uomo e dell'universo cambiandone l'orientamento, si reputava contraria alle dottrine della rivelazione; onde i teologi, alleati coi peripatetici, presero a combatterla

Galileo e il sistema copernicano.

e a combattere, come attentati all'integrità della fede, ogni argomentazione che la rincalzasse.

La condanna del sistema copernicano.

Invano Galileo in una lettera stupenda al padre Benedetto Castelli, suo valoroso discepolo (21 dicembre 1613), e in altre, si dolse che fossero portati i testi sacri in dispute di conclusioni naturali, e segnando i limiti tra la scienza e la fede, dimostrò non doversi, per luoghi della Scrittura che abbian nelle parole diverso sembiante, revocar in dubbio gli effetti naturali « che o la sensata esperienza ci pone innanzi agli occhi o le necessarie dimostrazioni ci concludono ». Quella stessa sua lettera fu incriminata e denunziata al S. Ufficio. Invano verso la fine del 1615 egli si recò spontaneamente a Roma a difendere col calore d'una profonda convinzione e coi sani argomenti razionali sé e la causa cui si era cosí strettamente legato. La dottrina della mobilità della terra fu condannata dai teologi del S. Ufficio ai 24 di febbraio del 1616 e Galileo ammonito dal cardinal Bellarmino ad abbandonarla. Quel Grande, sempre devoto alla sua religione, si sottomise umilmente; ma l'Inquisizione con quell'atto d'inconsulta temerità dava il segnale d'una battaglia tra la scienza e la fede, che doveva svolgersi tutta a danno dell'autorità della Chiesa. Ben più saviamente avevano operato i pontefici del primo Rinascimento, secondando i moti del risorto pensiero; ma ora i tempi erano mutati. Il sacro Tribunale non vide il pericolo cui si poneva, facendo credere che a puntello della fede occorresse impedire la vista della verità ormai sfolgorante dalle scoperte galileiane, e fra quell'onda d'ipocrisia che aduggiva ogni manifestazione della vita, credette lecito e giovevole partito imporre ad uno scienziato l'abbandono della sua coscienza scientifica, radicata appunto in quella verità; che è quanto dire imporgli il silenzio o la menzogna.

Il *Saggiatore*.

6. E Galileo tacque per sette anni, finché una disputa intorno alle comete fra un suo discepolo e il gesuita Orazio Grassi (Lotario Sarsi) non gli pose nuovamente in mano la penna. Scrisse allora, in forma di lettera a Virginio Cesarini, il *Saggiatore*, mirabile esempio di prosa polemica, che fu stampato a Roma per cura dell'Accademia dei Lincei nel 1623. Per mantenersi dentro alla medesima metafora presa dal Sarsi, il quale aveva intitolato il suo ultimo scritto *Libra astronomica ac philosophica*, Galileo prese il nome della risposta dalla squisita bilancetta dove l'orefice

saggia l'oro, e con logica stringente, con argomentazioni di mirabile limpidezza, con finissima arguzia mostrò la fallacia delle proposizioni e dei sillogismi con cui l'avversario aveva creduto di sostenere le sue teoriche sulla natura e sui moti delle comete. Il gesuita giacque sotto i colpi di quella critica inesorabile; ma quei colpi sparsero nella Compagnia germi d'odio, funesti al filosofo toscano.

I Dialoghi de' Massimi sistemi

Poco prima che il *Saggiatore* venisse in luce, era salito all'onor della tiara sotto il nome di Urbano VIII il cardinale Maffeo Barberini (luglio 1623), che di Galileo era amico ed estimatore. Questi andò tosto a Roma per rendergli omaggio e sebbene non riuscisse a far revocare la condanna del sistema copernicano, sperò da lui maggior tolleranza. N'ebbe infatti non iscarsi favori, e nel 1630 poté ottenere la licenza di stampa al *Dialogo de' Massimi sistemi*, che è una delle maggiori sue opere. Diviso in quattro giornate, vi prendono parte tre interlocutori: il fiorentino Filippo Salviati, il senator veneziano Gianfrancesco Sagredo e un dabbene peripatetico, cui sta a pennello il nome d'un noto commentator d'Aristotile, Simplicio; dichiaratori e dimostratori i due primi, massime il Salviati, del sistema copernicano, il terzo del tolemaico. Quantunque Galileo protesti di voler trattare del movimento della terra per « pura ipotesi matematica » e si studi di attenuare via via con prudenti riserve e disapprovazioni l'effetto delle argomentazioni che più vigorosamente la ravvalorano, tuttavia la superiorità scientifica della nuova teoria brilla di luce meridiana. Ond'è che quando nel 1632 il *Dialogo* fu pubblicato, i nemici dell'autore riuscirono con calunniosi giudizi e con maligne insinuazioni a tramutare la protettrice amicizia di Urbano in fiero sdegno; e Galileo fu citato a comparire dinanzi al Tribunale del S. Uffizio come trasgressore del precetto del 1616 e propagatore della dannata opinione.

La condanna di Galileo.

7. Quando giunse a Roma, a mezzo il febbraio del 1633, egli « si confidava di difendere molto bene » le sue dottrine scientifiche. Ma all'assalto dei lunghi e sottili interrogatori, ai consigli dell'ambasciatore toscano che per pietà lo sollecitava a sottomettersi, alle minacce della tortura il vecchio cadente, malato e già prossimo a divenir cieco, non resse. Dopo aver procurato di difendere la rettitudine delle sue intenzioni, dopo essere sceso a confessare d'avere errato, Galileo, vinto e prostrato dal tormento dell'intima

lotta, finí coll'abiurare solennemente la dottrina copernicana, secondo che ordinava la sentenza lettagli il 22 giugno, la quale inoltre proibiva il libro e lui condannava al carcere e a recitare per tre anni una volta la settimana i salmi penitenziali. Contro l'infame violenza che aveva posto la menzogna su quelle labbra intemerate, protestò un secolo dopo la coscienza popolare, attribuendo a Galileo il motto sublime ch'egli certo non pronunciò: « Eppur si muove ».

Gli ultimi anni.

A quello strazio Galileo sopravvisse ancor nove anni, tra le vessazioni dell'Inquisizione inesorabile, nel pianto per la morte di suor Maria Celeste (1634), « un angelo di figliuola che ne' silenzi del chiostro aveva della vita di lui fatta la vita sua », funestato dalla cecità che gli contendeva la vista di quel cielo, di quel mondo, di quell'universo che egli con sue meravigliose osservazioni e chiare dimostrazioni aveva — son sue parole — ampliato per cento e mille volte piú del comunemente creduto da' sapienti di tutti i secoli passati. Dopo una breve relegazione nella villa romana del Granduca alla Trinità dei Monti, e a Siena nel palazzo dell'arcivescovo, gli fu permesso (dicembre 1633) di vivere nella sua villa del Gioiello in Arcetri, in una penosa segregazione dal mondo, sotto l'assidua vigilanza del S. Uffizio, che gli vietava o misurava le comunicazioni del pensiero con gli amici e i discepoli. Nel 1638 le sollecitazioni di alcuni nobili spiriti intesi a mitigargli i rigori della condanna, gli ottennero il permesso di abitare, con certe restrizioni e cautele, a Firenze; ma egli ne approfittò per pochi mesi e si ritrasse novamente ad Arcetri.

Operosità degli ultimi anni.

8. Eppure non ostanti i dolori e le amarezze, quell'altissima mente continuava a far germogliare dai principî e dai metodi che gli erano balenati nel primo fiorire della giovinezza, mirabili frutti. Mentre attendeva anche ad altri studi (le ricerche sulla determinazione delle longitudini in mare, la scoperta della titubazione del disco lunare, l'applicazione del pendolo agli orologi), Galileo poneva il coronamento al suo pensiero scientifico, dettando e mettendo a stampa nel 1636 i *Dialoghi delle nuove scienze*, dove trattò del « moto locale » e « della resistenza che fanno i corpi solidi all'essere per violenza spezzati », raccogliendo cosí in un'opera magnifica le dottrine fondamentali, già nel tempo dell'insegnamento pisano formulate,

I Dialoghi delle nuove scienze.

della dinamica moderna. Il malanimo de' suoi persecutori non si placava; ma al venerando vegliardo erano conforto la coscienza di « non aver mai declinato dalla pietà e dalla reverenza alla Chiesa » e la consapevolezza dell'alta missione scientifica da lui adempiuta. Accanto al pensiero dell'altra vita, dove s'aspettava da Dio l'eterno compenso dei tanti dolori sofferti, gli arrideva la visione del trionfo finale delle sue dottrine fra i posteri, illuminati dalla luce del vero ch'egli aveva scoperto. I discepoli cresciuti alla sua scuola, Evangelista Torricelli (1608-47), famoso per gli studi sulle acque e per l'invenzione del barometro, Vincenzo Viviani (1622-1703), traduttore d'Euclide e biografo del maestro, i quali pietosamente consolarono in Arcetri gli ultimi anni di quel Grande, e il già ricordato padre Castelli (1577-1644) con cui Galileo tenne assiduo ed affettuoso carteggio, erano a lui guarentigia che la fiaccola del suo pensiero non si sarebbe spenta colla sua vita. Ed egli morí perdonando l'8 gennaio del 1642. Nel dicembre nasceva il Newton.

La prosa Galileiana.

9. Grande scienziato, Galileo è pur grande scrittore, il massimo prosatore del suo secolo e un dei maggiori di tutta la nostra letteratura. In lui appare piena quella medesimezza del contenuto e della veste esteriore, che è pregio e condizione essenziale dell'arte vera. Essa appare già nell'uso della forma dialogica, adottata per le due opere monumentali dei *Massimi sistemi* e delle *Nuove scienze*, in quanto che Galileo non si proponeva d'insegnare al lettore risultamenti già belli e acquisiti o di stupirlo con la destrezza dell'ingegno, sibbene di condurlo per novissima via alla più naturale concezione degli andamenti del mondo fisico, e il dialogo era la forma in cui più liberamente poteva svolgersi il processo del suo pensiero. Al quale processo, lucido, ordinato, stretto in un'irreprensibile continuità logica, è specchio tersissimo il discorso, perspicuo, ordinato, snodantesi per nessi vari e sottili, organato in bella e gagliarda compagine, cosí nei dialoghi, come nell'immenso carteggio e nelle minori scritture.

Nemico dei fronzoli vani, delle frasi sonanti, dell'enfasi, Galileo ha uno stile semplice, vigoroso, tutto cose, onde viene alle opere sue quella chiarezza e quel 'evidenza che le rende intelligibili anche ai profani. Né si creda che esse siano per ciò fredde e monotone; anzi l'anima dello scrittore palpita in esse, pur tra le severe speculazioni

della scienza, co' suoi entusiasmi, colle sue antipatie, colla sua geniale festività. L'enunciazione delle meravigliose scoperte da talora allo stile i fremiti della lirica o l'impeto dell'eloquenza, e un'ironia briosa e profonda lo colorisce gradevolmente, ogni qualvolta (ed accade assai spesso) stia dinanzi alla mente dello scrittore l'immagine de' suoi avversari scientifici. Basti ricordare con qual finissima arguzia sia fustigato nel *Saggiatore* il padre Grassi, e quale amena combinazione di scienza stantia e d'ingenuità sia il Simplicio dei Dialoghi. Esempio fecondo presso i continuatori immediati della sua scuola e degno di essere imitato a' dì nostri, Galileo pur avendo a descrivere tante scoperte e ad esporre tanti nuovi e ardui pensamenti, seppe atteggiare a nuove fogge la lingua e lo stile, senza attutire in quella la spontanea e disinvolta vivacità del parlar toscano, né alterarne la candida purezza, e senza togliere a questo il suo carattere di schietta italianità. Con sapiente magistero egli condusse a piena maturità quella prosa vigorosamente originale della quale erano stati maestri nella Rinascenza l'Alberti, Leonardo, il Machiavelli.

Il pensiero politico.

10. Non diverso dal metodo praticato da Galileo nella scienza della natura, era quello che circa un secolo innanzi il Segretario fiorentino aveva applicato allo studio dei fenomeni politici: osservare obbiettivamente i fatti e da questi risalire per via di liberi e rigorosi ragionamenti induttivi alle leggi che li governano. Ma nella seconda metà del secolo XVI la scienza politica s'era volta col Paruta a disquisizioni teoriche troppo vincolate alla religione ed alla morale, e col Botero s'era fiaccamente adattata alle nuove forme di governo assoluto (vedi vol. II, p. 127 sgg.). Né in generale nell'età di cui teniamo ora discorso, essa seppe levarsi dal lezzo di dottrine abbiettamente servili e uscir dall'afa d'una sterile erudizione. Tuttavia una piccola schiera di pensatori, stimolata non già dall'esempio dello scomunicato statista, sibbene da quella tendenza all'osservazione e al libero esame che lui pure aveva guidato ed ora penetrava più o men risoluta in ogni parte delio scibile, sdegnò le sentenze allora comunemente accettate ed assurse a speculazioni indipendenti sull'assetto degli Stati e sulle attuali condizioni d'Italia. Allora fra Tommaso Campanella da Stilo (1568-1639) sognava, forma perfetta dell'umana convivenza, una utopistica teocrazia che reggesse al lume della religione naturale i popoli affra-

tellati in una sola famiglia, e vagheggiando certo ordinamento politico fondato su pure astrazioni razionali, tentava di attuarlo nella sua Calabria mediante una congiura (1599); per la quale molti furono giustiziati e il frate ribelle ebbe a soffrire ventinove anni di dura prigionia. Allora Traiano Boccalini combatteva coraggiosamente la dominazione spagnuola e si faceva propugnatore della libertà nazionale. Allora Paolo Sarpi difendeva i diritti del potere civile contro le pretensioni invadenti della teocrazia.

T. Boccalini e le sue opere.

11. Il Boccalini, nato a Loreto nel 1556, visse lungamente a Roma, partecipando a segreti maneggi politici e tenendo uffici di giudice e d' insegnante. Da Gregorio XIII e da Paolo V fu mandato a reggere varie terre dello Stato ecclesiastico, ed infine per fuggire l' odio degli Spagnuoli si ritirò a Venezia, dove morí un anno dopo, nel 1613, non senza sospetto di veleno. Spirito essenzialmente critico ed inchinevole allo scherzo, egli ideò una nuova forma di satira che gli permettesse di manifestare i suoi giudizi intorno alla vita politica e letteraria di quel tempo sotto la veste d'un' allegoria eroicomica, e scrisse i *Ragguagli di Parnaso*, dei quali la prima centuria fu pubblicata nel 1612 e la seconda nel 13. Rinnovando un'invenzione messa in voga già nel secolo XVI, egli immagina un Regno di Parnaso popolato da uomini d'ogni tempo e d'ogni nazione, famosi per opere di mano e d'ingegno, e governato da Apollo e da un parlamento di « virtuosi » con istituti ed uffici analoghi a quelli degli Stati reali. Là si agitano questioni e si accendono contese che Apollo e i suoi ministri risolvono; là arrivano le novelle del mondo, e là si riflettono per via di mille briose fantasie i fatti e le costumanze della società secentistica. Il Boccalini finge di essere il gazzettiere o « il menante » di quel mondo favoloso e di mandare ai viventi notizia di quanto vi accade o vi si delibera, cosí come i gazzettieri o menanti di Venezia, di Roma, di Milano, precursori dei moderni giornalisti politici, solevano allora diffondere di tempo in tempo i loro « ragguagli » od « avvisi ».

Se nei dugento *Ragguagli di Parnaso* e nella *Pietra del Paragone politico*, che accresce d'altri trentuno la serie, il Boccalini tratteggia il quadro della realtà contemporanea velandolo di trasparenti allegorie, nei *Commentari* a Tacito, che furono pubblicati insieme con alcune lettere

politiche di dubbia autenticità solo nel 1678 sotto il titolo generale di *Bilancia politica*, egli passa apertamente in rassegna le azioni dei principi, ne scruta i motivi e gli intenti e ne giudica con inesorabile franchezza. Lo storico latino, salito in gran credito presso i politicanti del tempo, ma da loro franteso in servigio del più brutale assolutismo, diviene per opera del Boccalini maestro di sapienza politica e colle sue più notabili sentenze porge a lui occasione di accumulare « una raccolta copiosa e svariatissima di peregrine notizie e di osservazioni critiche sui governi contemporanei ».

Le idee e la prosa del Boccalini.

12. Sí nei *Ragguagli* e sí nei *Commentari* l'arguto Loretano, che ha sicura ed esatta la percezione delle condizioni politiche del suo tempo e sa le colpe dei principi e dei popoli, sferza arditamente il malgoverno, la crudeltà, le ipocrite arti della monarchia spagnuola e con profetico acume spia nella compagine dell'immenso colosso le cause della sua debolezza, mentre agli Italiani rimprovera il loro profondo letargo e proclamando il diritto d'ogni nazione a governarsi da sé, li esorta a liberarsi dalla soggezione straniera. Fautore di libertà, egli vagheggia come ideal forma di governo la repubblica aristocratica alla veneziana, e quantunque non del tutto scevro da vieti pregiudizi sociali, politici ed economici, propugna l'istruzione popolare e l'abolizione dei privilegi, esalta il lavoro e deride i titoli nobileschi. Ma poiché la conoscenza della triste realtà non gli concede di abbandonarsi a troppo rosee speranze, si studia talvolta di additare una via di mezzo che salvi insieme la dignità e la fortuna del cittadino; simile in questo al Guicciardini, al quale più che al Machiavelli si accosta anche perché suole attenersi all'esame del fatto singolo, traendone norme di civile prudenza, piuttosto che risalire alle leggi e ai principî generali. La materia di che il Boccalini tratta nelle sue opere, vive realmente nella sua anima; onde lo stile è mosso, gagliardo e scorrevole, nonostante certe fronde dell' elocuzione e la gravità del periodare. Perennemente nudrito d'un'abbondevole vena d'arguzia e d'ironia, esso s'eleva talvolta al tono dell'eloquenza non per forza d'arte rettorica, ma perché lo sdegno patriottico guida la mano allo scrittore.

Letteratura politica antispagnuola.

Il pregio d'un' eloquenza calda, viva, irruente hanno anche due *Filippiche contro gli Spagnuoli*, che si sogliono attribuire al Tassoni, mentre probabilmente furono com-

poste da altri sulla trama e coi concetti d'alcune sue lettere. Stampate alla macchia sul principio nel 1615, esse sono il documento piú cospicuo di quella letteratura antispagnuola che fu interprete delle speranze italiane a' tempi delle guerre di Carlo Emanuele contro la Spagna. Anche il Boccalini aveva sperato dal valoroso principe la salvezza d'Italia; e la forma del « ragguaglio » da lui ideata fu strumento efficace di satira politica, quando uno sciame di tenui opuscoletti anonimi, racchiudenti poesie, prose, caricature, volò per le terre d'Italia a fomentare l'odio dello straniero e gli ardori dell'auspicata liberazione.

Il Boccalini e la critica letteraria.

13. Alla satira politica va commista nei *Ragguagli* del Boccalini la satira letteraria; talché le bizzarre invenzioni celano talvolta idee critiche nuove e, per quei tempi, notevoli; come sono, per esempio, l'affermazione del significato piú storico che precettistico della *Poetica* d'Aristotile e il dispregio, sia pur eccessivo, delle vuote eleganze formali nelle opere della storiografia. Sennonché queste e simili idee non si coordinano in un sistema, né dan luogo a logiche induzioni di principî generali fecondi o a deduzioni suscettive di larghe applicazioni, perciocché è carattere comune a tutta la critica letteraria del Seicento, questo di fermarsi nelle sue speculazioni — siano esse meditate seriamente o ispirate dal desiderio di avventurose novità — ad osservazioni e teoriche spicciolate, talvolta acute e piene di senno, ma sempre inefficaci contro i postulati fondamentali dell'estetica classica. Osservazioni e teoriche siffatte si trovano svolte o accennate o soffocate fra cumuli di erudizione, nei commenti, nelle discussioni sulla poesia epica e drammatica, nei trattati d'arte rettorica, nelle cicalate accademiche, nelle pedantesche allegorie di cui la critica amava rivestirsi piegando a mille nuove fogge l'imitazione del ragguaglio di Parnaso, e perfino in alcuni di quei caotici zibaldoni eruditi dai titoli strani, onde si piacque il Seicento.

Tutte acume e buon gusto sono le *Considerazioni intorno alla Gerusalemme liberata* che il Galilei, grande ammiratore dell'Ariosto, ma del Tasso giudice non sempre equanime, dettò con ingiustificata acrimonia, probabilmente nella sua gioventú. Altri studiando le opere degli antichi e dei moderni poeti, ne rilevarono giudiziosamente bellezze e difetti o additarono nuovi ed opportuni riscontri; ed intorno alla *Divina Commedia*, non tanto trascurata quanto potrebbe far credere l'esiguo numero delle edizioni secen-

tistiche (tre, pare), qualche critico seppe dire, fra molte gretterie, cose non del tutto spregevoli. Il Tassoni non fu il solo che, ribellatosi alla servile adorazione degli antichi, si facesse paladino d'un avviamento della letteratura, più conforme ai gusti e ai bisogni moderni; né l'arguto pistoiese Nicola Villani, il solo che mettesse in evidenza i più gravi difetti della letteratura del suo tempo. Similmente i trattatisti dello stile, legislatori o savi oppugnatori del Secentismo, esposero intorno ai generi letterari, alle forme rettoriche e ad altre questioni estetiche teorie e vedute originali, profittevoli agli avanzamenti della scienza. Ma la dottrina, redata dall'antichità e rielaborata nel secolo precedente, della forma letteraria considerata come *ornamento* del pensiero (vedi qui dietro, pag. 7) tenne il campo senza contrasti, così che la via maestra della critica letteraria fu pur sempre quella che la Rinascenza le aveva additato. I presagi e la preparazione dell'avvenire erano ancora nelle ribellioni incomposte e nelle speculazioni, incerte ed inconscie della loro portata, intorno a fatti particolari ed a particolari problemi.

Paolo Sarpi.

14. Accanto a Galileo, creatore della scienza moderna, e al Boccalini, profetico apostolo dell'indipendenza nazionale, ha luogo condegno Paolo Sarpi, l'assertore dei diritti dello Stato contro le inframettenze della podestà ecclesiastica, stretto ad entrambi da vincoli d'amicizia.

Il veneziano Pietro Sarpi (1552-1623), divenuto fra Paolo quando a tredici anni entrò nell'ordine dei Serviti, fu uomo di carattere inflessibile sí alle lusinghe e si alle minacce, di sentimento religioso profondo, d'alto intelletto e gagliardo, di dottrina soda e svariata. Datosi giovanissimo agli studi teologici, fu per breve tempo a Mantova teologo del duca Guglielmo, e poi a Milano cooperatore del santo arcivescovo Carlo Borromeo nella riforma della diocesi ambrosiana. Nel 1579 ottenne a Padova la laurea in teologia; il che non gli impedí di coltivare le scienze matematiche e naturali con sí prospero successo che a lui s'attribuiscono, non tutte forse a ragione, scoperte anatomiche insigni. Ma la fama del Sarpi è principalmente legata alla sua operosità di politico, di storico, di polemista; la sua figura grandeggia nella fiera contesa di giurisdizione scoppiata fra Venezia e Paolo V per l'imprigionamento di due sacerdoti rei di delitti comuni, che il papa voleva a sé consegnati e sottoposti ai tribunali ecclesiastici.

Poi che la repubblica in punizione della sua disobbedienza fu colpita dall'interdetto (17 aprile 1606), il Sarpi, creato di fresco teologo e consultore di Stato, consigliò la resistenza, sostenne in parecchie scritture con argomentazioni lucide e stringenti, con calma sicura, con abilità diplomatica le ragioni del suo governo, né valse a piegarlo il S. Ufficio, che invano gli intimò di venire a Roma a scolparsi. Dopo circa un anno l'interdetto fu tolto; ma come non cessarono gli odi e le persecuzioni della Curia contro l'impavido servita, così in lui non venne meno quell'avversione profonda alle pretensioni temporalesche della Chiesa che ben fu detta il pensiero dominante della sua vita. Essa gli dettò ancora le Consulte sulla proibizione dei libri, le scritture sul diritto d'asilo e sull'Inquisizione a Venezia, la *Storia particolare dell'Interdetto* e l'opera sua più cospicua la *Storia del Concilio di Trento*. A torto il Sarpi fu accusato di aver aderito alle dottrine dei Protestanti; ché egli visse e morí buon cattolico; e fermo nell'idea che le cose divine non s'abbiano a mescolar colle umane, vagheggiò il ritorno della Chiesa alla primitiva purezza, non mai una riforma dei dogmi.

La Storia del Concilio di Trento del Sarpi

15. La *Storia del Concilio di Trento*, in otto libri, concepita nell'età giovanile, maturatasi nelle aspre lotte colla Curia e pubblicata senza il consenso dell'autore nel 1619, muove dal pontificato di Leone X e scende fino al 1564. Ivi la narrazione procede ordinata, rapida, densa; le intricate dispute teologiche sono analizzate con un vigore straordinario ed esposte con mirabile perspicuità; i fatti e le persone appaiono illuminati da una conoscenza profonda del cuore umano e da una sicura intuizione delle condizioni morali della loro età. Avendo potuto attingere a fonti molteplici ufficiali e private, il Sarpi è padrone assoluto della materia, e il suo racconto è calmo, compiuto, generalmente esatto. Ma una tesi gli sta sempre dinanzi: il Concilio essere stato la consacrazione dell'assolutismo papale e aver sancito per fini mondani quell'ingerenza del potere ecclesiastico nelle faccende civili, che fra Paolo oppugnava colla coscienza di difendere giusti diritti. E un alto ideale brilla in ogni pagina e dà norma ai giudizi: il ravvivamento del culto interiore e la restaurazione della prisca semplicità della Chiesa. Ond'è che il Sarpi, pur volendo essere obbiettivo, riesce storico parzialissimo, come Sforza Pallavicino, che per mandato della Curia scrisse e

pubblicò nel 1656 un'altra *Storia del Concilio di Trento* in sette libri a confutazione di quella del Servita veneziano.

e di Sforza Pallavicino

Il pio e dotto prelato romano (1607-67), che dai pontefici ebbe incarico d'onorevoli uffici e da Alessandro VII fu insignito della porpora cardinalizia, poté valersi di documenti rimasti ignoti al suo avversario e in molti particolari correggerne la narrazione. Nella *Storia* del Pallavicino, l' onnipotenza spirituale e temporale del papato è patrocinata come legittima e necessaria, e ai biasimi del Sarpi si contrappongono sottili giustificazioni. Come nell'uno la tesi dell'accusa, così nell'altro la tesi della difesa; come nell'uno l'utopia del ritorno alla purezza evangelica, così nell'altro il preconcetto teologico, turbano la serenità del giudizio e annebbiano la percezione storica dei fatti. Né l'antitesi è solo nella sostanza, ma anche nella forma. Il Sarpi, tutto dominato dalla materia che fa palpitare il suo cuore e che egli vede illuminarsi della luce de' suoi propri ideali politici e religiosi, non ad altro tende che ad esprimere il suo pensiero immediatamente, lucidamente, e scrive senza curare i lenocini letterari con sobrietà e concisione, in uno stile spesso scabro e rude, ma di grande efficacia. Invece il Pallavicino, sincero sostenitore d' una causa che egli non aveva vissuto, come il Sarpi la sua, studia le grazie dello stile, e mentre nelle metafore, nei contrapposti, nella copia delle sentenze, nelle clausole sonanti cerca l'eleganza, finisce col riuscire prolisso, enfatico e, non ostante la lingua elettissima, inefficace.

La storiografia nella prima metà del Seicento.

16. Dei molti altri storici fioriti nella prima metà del secolo XVII, non accade qui discorrere partitamente. Con essi la storiografia di stampo classico, salita, come sappiamo, ad alta perfezione nell'età precedente, fece le sue ultime prove, ora trattando dei fatti compresi in un determinato periodo antico o recente, ed ora narrando particolari episodi contemporanei; ora restringendo il campo del racconto entro ai confini d'Italia o d'un municipio o d'una regione ed ora volgendosi ai grandi avvenimenti che sconvolgevano le nazioni straniere; ora cedendo, quanto alla forma, al triste andazzo del tempo ed ora serbandosi fedele, anche nella dignità dello stile, ai grandi modelli del Cinquecento. Né mancarono pur nel tempo di cui parliamo,

Relazioni di viaggi.

viaggiatori (cfr. vol. II, pag. 216) che delle loro peregrinazioni, intraprese o per zelo della fede cattolica o per ragioni di commercio o per vaghezza di veder cose nuove,

narrassero le fortunose vicende e descrivessero i luoghi, dianzi ignorati. Eccelle tra questi per acuto spirito d'osservazione e per novità e copia di notizie, il romano Pietro Della Valle, che dal 1614 al' 26 visitò la Turchia, la Siria, l'Egitto, la Palestina, la Persia e l'India, e delle cose vedute rese conto nelle lettere ad un amico con dettato chiaro, semplice e pittoresco; laddove fra' continuatori della nobile tradizione storiografica italiana due specialmente meritano onorata menzione: Enrico Caterino Dàvila da Piove di Sacco in quel di Padova (1576-1631) e Guido Bentivoglio ferrarese (1579-1644).

I Dàvila e il Bentivoglio.

Il Dàvila, ne' cui nomi di battesimo s'afferma la gratitudine del padre per la reale casa di Valois, combattè in Francia nelle guerre di religione, e reduce in patria dopo un'assenza di più che tre lustri (1599), ebbe affidati dalla repubblica Veneta importanti uffici di governatore militare, a Candia, nel Friuli, in Dalmazia e in altri luoghi. Il Bentivoglio, che in prosa agile e calda di sentimento scrisse le *Memorie* della sua vita, fu nunzio pontificio in Fiandra ed in Francia (1607-1621), cardinale e capo supremo dell'Inquisizione. Uomini d'azione entrambi e di negozi, narrarono, l'uno la storia delle guerre civili di Francia (1559-98) alle quali aveva partecipato, l'altro la storia della sollevazione dei Paesi Bassi contro il dominio spagnuolo (1559-1607), sollevazione di cui aveva avuto modo di valutare davvicino le conseguenze e di conoscere direttamente la scena; ambedue con abbondanza di notizie e con esattezza di storici coscienziosi. Il Dàvila scrive piano e disinvolto, spesso con vera efficacia drammatica; il Bentivoglio lo supera nell'acutezza politica; ma le affettate eleganze dello stile scemano d'assai la vivacità e il calore della sua narrazione.

17. Se nella prosa scientifica, politica e storica del primo Seicento la robustezza e il movimento del pensiero salvano spesso gli scrittori dagli artifici stilistici, nelle narrazioni fantastiche e nell'eloquenza sacra (ch'è quanto dire nell'epopea e nella lirica della prosa) il contenuto, come ozioso trastullo o superficiale sentimento ch' esso è, lascia libero il freno agli ingegni traviati dal cattivo gusto.

romanzi nel [Se]icento.

Il secolo XVI, vago di poemi cavallereschi e di novelle, ebbe pochissimi romanzi in prosa. Ma raffreddatosi nelle classi più elevate del consorzio civile l'interesse per i leggendari eroi dei cicli di Carlo, d'Artù e d'Amadigi, affievolitosi nel lezioso affinarsi delle costumanze l'amore del

gaio e popolesco novellare; la moda dei romanzi, venuta di Francia in sul principio del terzo decennio del Seicento, non tardò ad attecchire. Fra le dame e i cavalieri avidi di piacevoli letture, non poteva contrastare a quella moda il fiorire dell'austera epopea, e d'altra parte la favoriva la abitudine ormai inveterata di vedere assunti a dignità di eroi principali nel leggendario mondo dei poemi di cavalleria personaggi non leggendari né storici, ma creati dalla fantasia individuale. E i romanzi diluviarono per tutto il Seicento: storici, di costumi, morali, politici, eroico-galanti. Sopra tutti, questi ultimi ebbero gran voga, fossero traduzioni dal francese o, che accadeva più spesso, originali italiani. Dei più fortunati furono la *Dianea* (circa 1627) del veneziano Gianfrancesco Loredano, ch'ebbe in pochi anni otto edizioni e una versione francese, e il *Calloandro Fedele* di Giovanni Ambrogio Marini, che pubblicato negli anni 1640 e 41, fu ristampato innumerevoli volte, tradotto in francese e imitato in Italia ed Oltralpe. Nei romanzi eroico-galanti si fondono insieme elementi derivati dai poemi di cavalleria, dai romanzi della bassa grecità, dalla letteratura drammatica e pastorale. Vi si narrano meravigliose e complesse avventure cavalleresche, travestimenti, inaspettate agnizioni, casi strani; ma con una certa cura della verosimiglianza. Vi ha gran parte l'amore; ma trasformato in quell' affettata galanteria e soffuso di quel « sentimentalismo » svenevole, ch'erano allora a grado alle aristocratiche riunioni. Infine tanto nei romanzi eroico-galanti, quanto negli altri del secolo XVII, specialmente nelle lettere e nelle prolisse parlate che vi sono inserite, fanno gran pompa tutti i fiori artificiali del secentismo; ma dove questi scompaiono, il che accade specialmente nelle parti narrative, lo stile diviene sciatto e pedestre, come sciatte e pedestri sono spesso le ottave dell'epopea secentistica.

Le novelle.

18. In mezzo al trionfante diluviar dei romanzi, la novella che dalla tradizione lunga e gloriosa attingeva ancora ragione e forza di vita, non s'estinse. E se da una parte per l'efficacia dei romanzi stessi, delle novelle spagnuole e della temperie sociale in cui si svolgeva, essa si trasformò, accogliendo favole stranamente avventurose ed intrecci avviluppati e intristendo sotto la grave mora delle descrizioni rettoriche, dei discorsi prolissi e reboanti, delle lettere amorose infarcite di goffi artifici; dall'altra seppe ancora mantenersi abbastanza fedele a quella sua bella tradizione di

semplicità, d'agilità, di amabile festevolezza. Questi pregi e la schiettezza della lingua abbellano certi racconti di piacevoli burle, di casi bizzarri, di motti arguti, che alcuni novellatori toscani misero in iscritto o in apposite raccoltine o alla spicciolata o per entro ad opere di tutt'altro genere. Ed anche fuor di Toscana vi fu chi s'attenne alla maniera del Boccaccio e dei Cinquecentisti; per es. Giovanni Sagredo, patrizio della Serenissima, che nella sua *Arcadia in Brenta* (1667) immaginò una brigata di cavalieri e di dame convenuta a diporto sulle rive della Brenta, e riferí con briosa ed arguta disinvoltura le novelle e le facezie di quella, tutta veneziana, conversazione. Ma originalità vera e importanza cospicua non ha tra' novellatori del Secento, se non il napoletano Giambattista Basile (circa 1575-1632) per *Lo Cunto de li Cunti overo lo trattenemiento de Peccerille*, che uscí postumo tra il 1634 e il '36.

G. B. Basile.

Assai piú largamente e con assai piú di fedeltà che lo Straparola non avesse fatto (v. vol. II, pag. 224) il Basile — o Gian Alesio Abbattutis, se si voglia chiamarlo col pseudonimo posto in fronte al suo libro — derivò la sua materia dal popolo. Sono infatti vere fiabe, fantastiche storie di fate, d'orchi, di streghe, quasi tutti i cinquanta racconti che l'ingegnoso Napoletano distribuí in cinque giornate — onde *Lo Cunto* fu detto anche *Pentamerone* — ed inquadrò al solito in un'invenzione immaginosa, che tiene anch'essa dei caratteri della fiaba. Egli le raccolse di sulle labbra del popolo, e le narrò senza alterarne punto la contenenza né sciupare quel carattere di epica obbiettività che è loro proprio, eppur dando alla sua dettatura una spiccata impronta individuale. Il *Pentamerone* è la piú antica silloge di fiabe schiettamente popolari, e come tale fu adeguatamente apprezzato da Jacopo Grimm (1822), il fondatore della novellistica comparata; ma nelle metafore strane, nelle freddure, nelle scherzose serque di sinonimi, nella folla dei paragoni, nella lunghezza faticosa dei periodi mal congegnati, in tutte insomma le bizzarrie dello stile appare chiara e ben rilevata la figura del letterato secentista, anzi la figura ilare del Basile. E l'uso del dialetto napoletano, mentre rende efficacemente l'ingenuità del racconto popolaresco, diffonde un'aria di scherzo e di beffa nelle parti dove si manifesta l'individualità dello scrittore.

L'eloquenza sacra.

19. Nella prosa l'eloquenza, come nella poesia la lirica, fu il genere che offerse le condizioni piú propizie all'imper-

versare del secentismo. Ampollosa e vuota, tranne rare eccezioni, fu l'eloquenza della politica, della cattedra e del foro; ma soprattutto l'eloquenza sacra precipitò in un' ineffabile decadenza. Non più intesi a commuovere e persuadere, sí a meravigliare i fedeli, i predicatori abbandonarono fin dai primi decenni del secolo la maniera grave e filosofica, ancorché talvolta un po' fiorita, messa in onore dal Panigarola (vol. II, pag. 242); e lasciate da parte la teologia, la dialettica, l'osservazione del cuore umano, fondarono per lo più le loro orazioni sur un paragone (il concetto predicabile), studiandosi di mostrare, a prova della verità che volevano inculcare, come questa « fosse contenuta simbolicamente in un fatto o in una parola della Sacra Scrittura o in un avvenimento della storia o in un fenomeno della natura ». Cosí l'erudizione biblica, la storia, la mitologia, le scienze formarono l' arsenale da cui quelli attingevano a piene mani inopportune vesti ai loro concetti; mentre tutti gli artifici rettorici, reticenze, esclamazioni, interrogazioni, ritrattazioni, studiate simmetrie di pensieri e di vocaboli, traslati, similitudini, furono usati con un'insistenza che non lascia un momento di respiro, a simulare la commozione che mancava, ed a palliare l'inanità, spesso la ridevole puerilità delle argomentazioni.

Paolo Segneri

Volle porre riparo alla mala abitudine, nella seconda metà del secolo, il gesuita Paolo Segneri da Nettuno in quel di Roma (1624-94), grande ammiratore di Cicerone e di Demostene, dotto uomo e non meno ardente di carità evangelica che esperto nelle arti del diplomatico e del cortigiano. Scrittore semplice, agile e disinvolto nelle prose dottrinali, nella *Manna dell'anima*, nell'*Incredulo senza scusa*, nel *Cristiano istruito*, egli non seppe in tutto guardarsi nelle prediche (*Il Quaresimale*, 1679; i *Panegirici*, 1664; le *Prediche dette nel palazzo apostolico*, 1694) da un cotale abuso d'erudizione e dagli artifici della rettorica, né fuggire quel « tono litigioso e quasi guerresco » che meglio s'addice all'oratoria forense. Inoltre il Segneri, volendo troppo spesso apparire concitato, commosso, sdegnato, riesce freddo a chi non si lasci abbagliare dalle apparenze, e quanto ad intima vigoria, di gran lunga inferiore a San Bernardino da Siena e al Savonarola. Ciò nondimeno è d' uopo riconoscere che egli giganteggia fra gli oratori sacri del suo tempo. Solida è l'orditura delle sue prediche: l'argomentazione vi procede con severo ordine logico, con forza dia-

lettica, con naturale abbondanza di svolgimenti; vi hanno tratti pieni di vero impeto oratorio; lo stile è in generale scorrevole e spontaneo, benché alquanto abbondante; l'eloquio d'una purezza irreprensibile. Ond'è a deplorare che pochi abbiano voluto o saputo seguire felicemente l'avviamento che il gesuita romano aveva dato all'eloquenza del pergamo. Di lui i predicatori dell'ultimo Seicento e del secolo XVIII imitarono piuttosto i difetti che i pregi, e furono vacuamente sonori o leziosamente fioriti, spesso oscuri per soverchia sottigliezza e triviali.

Bibliografia.

Tiraboschi, *Storia*, vol. VIII, P. I, lib. II, cap. II, P. II lib. III, capitolo I e V. — Morsolin, op. cit., capp. VI, VII, IV, VIII, IX. Belloni, op. cit. capp. XI, X, IX. De Sanctis, *Storia*, vol. II, cap. XVIII. — **2-9.** K. von Gebler, *Galileo Galilei u. die römische Curie*, Stoccarda 1876. A. Favaro, *G. Galilei e lo Studio di Padova*, Firenze 1883, 2 voll. Lo stesso, *G. G. e suor Maria Celeste*, Firenze 1891. I. Del Lungo, *Galileo, la sua vita e il suo pensiero*, tra le conferenze *La Vita ital. nel Seicento*, p. 233 sgg. *Le opere di G. Galilei.* Edizione nazionale, Firenze 1890 sgg.; i voll. I-IX contengono le opere, il X e sgg. conterranno il carteggio. A. Carli e A. Favaro, *Bibliografia galileiana (1568-1895)*. Roma 1896 (vol. XVI degli *Indici e Cataloghi* pubbl. dal Ministero della P. I. — **3.** G. Rossi. *Del metodo galileiano*, Bologna 1877. F. Fiorentino, *Il metodo e i dialoghi di G.*, nell'*Antologia della critica* del Morandi. R. Caverni, *Storia del metodo sperimentale in Italia*. Firenze 1891-98, 5 voll. G. Libri, *Histoire des sciences mathématiques en Italie*, vol. IV, Parigi 1841, p. 157 sgg. — **5.** D. Berti, *Copernico e le vicende del sistema copernicano in Italia*. Roma 1876. — **11.** G. Mestica, *Traiano Boccalini e la letterat. critica e politica del Seicento*, Firenze 1878. F. Beneducci, *Saggio sopra le opere del Boccalini*, Bra 1896. — **12.** A. D'Ancona, *Letteratura civile dei tempi di Carlo Emanuele I*, Roma 1893. Le *Filippiche* attribuite al Tassoni, colle opere di questo nell' edizione del Casini, Firenze 1887. — **13.** F. Foffano, *Saggio sulla critica letteraria nel sec. XVII*, nelle sue *Ricerche letterarie*, Livorno 1897. Le *Considerazioni* del Galilei sulla *Liberata* e gli altri suoi scritti di critica letteraria raccolti e annotati da E. Mestica, Torino 1889. B. Croce. *I trattatisti italiani del « concettismo » e B. Gracian*, Napoli 1899. — **14.** A. Pascolato, *Fra Paolo Sarpi*, Milano 1893. F. Scaduto, *Stato e Chiesa secondo fra P. Sarpi*. Firenze 1885. — **15.** P. Sarpi, *La Storia del Concilio di Trento*, Firenze, Barbèra, 1858. — S. Pallavicino, *Opere edite ed ined.* Roma 1844-48, 5 voll. — **17.** A. Albertazzi, *Romanzieri e romanzi del Cinquecento e del Seicento*, Bologna 1891. — **18.** G. B. Marchesi, *Per la storia della novella italiana nel sec. XVII*, Roma 1897. V. Imbriani, *Il gran Basile*, nel *Giornale napoletano di filosofia, scienze, e lettere.* S. I, vol. I, 1875. G. B. Basile, *Lo Cunto de li Cunti*, con introduzione e note di B. Croce. vol. I (il solo pubblicato), Napoli 1891. — **19.** B. Croce, *I predicatori italiani nel Seicento e il gusto spagnuolo*, Napoli 1899.

CAPITOLO IV

La poesia nell'età dell'Arcadia.

1 Verso l'Arcadia. — 2. Francesco Redi poeta. — 3. Il Filicaia ed il Guidi. — 4. Francesco di Lemène e C. M. Maggi. — 5. La fondazione dell'Arcadia. — 6. Giudizio complessivo sull'Arcadia. — 7. La prima maniera d'Arcadia. G. B. Zappi. Eustachio Manfredi. — 8. La canzonetta. P. Rolli e P. Metastasio. — 9. Carlo Innocenzo Frugoni. — 10. La poesia satirica nel sec. XVII. — 11. Salvator Rosa. — 12. B. Menzini e L. Sergardi. — 13. La poesia burlesca nel secolo XVII, e 14. nel XVIII. — 15. Il poema giocoso nel sec. XVIII. Il *Ricciardetto* di N. Forteguerri.

Verso l'Arcadia.

1. Trionfi pieni e quasi incontrastati non celebrò il marinismo se non nella prima metà del secolo XVII, vivo ancora il fortunato autore dell'*Adone* e, lui morto, per non più di due o tre decenni. Pure anche allora non mancarono, come abbiamo veduto (pagg. 23 sgg.), lirici che sdegnassero o comunque evitassero quel letterario avviamento; del quale nella seconda metà del secolo i seguaci scemarono rapidamente di numero e, quel che più monta, d'autorità. Fu in parte reazione intenzionale e cosciente contro i deliri stilistici e le lascivie della contenenza; reazione abbastanza diffusa, ma ch'ebbe il suo principale episodio in Calabria, dove Pirro Schettini (1630-78) e i suoi colleghi dell'Accademia cosentina predicarono e praticarono il ritorno alla pura imitazione del Petrarca e dei petrarchisti del Cinquecento. Fu spontanea inclinazione al bene, alimentata dallo studio degli antichi modelli, classici ed italiani. Fu soprattutto naturale stanchezza d'una maniera disagevole all'intelletto sí dei poeti e sí dei lettori, stanchezza che poneva fine all'uso dei razzi concettuali, o lasciando sussistere solo la parte meno faticosa del secentismo, sto per dire la sua impalcatura rettorica (sonorità, interrogazioni, esclamazioni, reticenze, ripetizioni, ecc.) o togliendo ai concetti ornamentali il loro abbagliante carattere pirotecnico.

F. Redi poeta.

2. Tra i lirici che per una felice disposizione del loro ingegno e grazie al culto dei buoni studi, si mantennero nel cuor del Seicento fedeli ad un'arte sobria e corretta, tiene il primo posto Francesco Redi, aretino (1626-98), medico dal 1654 del granduca Ferdinando II e poi di Cosimo III, e lettor pubblico di lingua toscana nello Studio fiorentino. Spirito essenzialmente scientifico, il Redi trattò la poesia come uno svago dalle feconde indagini di storia naturale e di fisiologia, che egli alternava colla lettura dei classici e dei più antichi scrittori italiani — di questi raccolse nella sua libreria testi preziosi —, cogli spogli linguistici, colle ricerche dialettologiche. Indole buona, mite e sollazzevole, si piegò alle tristi necessità del vivere cortigiano senza bruttarsi la coscienza, e si dilettò di faceti ragionari e dell'arguto carteggio cogli amici letterati. De' suoi versi burleschi, che hanno come tutte le cose sue il pregio della lingua agile e schietta, basti aver fatto ricordo. Innegabilmente freddi sono i sonetti d'amore; tuttavia piace in essi la perspicuità del pensiero, la garbata leggiadria delle immagini, l'eleganza spontanea della dizione; piace ritrovarvi l'eco di frasi e concetti del Guinizelli e della scuola dugentistica del dolce stile. Il Redi ama e canta il « bello immortale » della sua donna, l'intimo pregio dell'anima, che gli è scala a salire dalla contemplazione della bellezza corporea di lei alla contemplazione dell'eterno bene infinito, che solo trovasi in Dio. Così l'alta idealità platonica ispira ancora una volta la poesia italiana.

Il *Ditirambo*.

Poiché il Redi era non mediocremente esperto anche della lingua greca, non farebbe meraviglia ch'egli pensasse a derivare dalla letteratura ellenica nella nostra il ditirambo, anche se altri, primo probabilmente il Chiabrera, non gli avessero additata la via. Ma egli condusse quel genere letterario alla maggior perfezione, ché il suo *Bacco in Toscana* è l'unico fra i ditirambi scritti nella lingua letteraria, che veramente meriti d'esser tenuto in qualche conto. Per i pregi della forma, s'intende; per l'agilità e la varietà delle movenze, dei toni, dei metri, per il brio inesauribile, per la ricchezza viva e malleabile dell'eloquio, pregi che perfettamente si confanno al contenuto frivolo, mutevole, senza reale importanza. Il *Ditirambo* è un elogio del vino in generale e dei vini toscani in particolare, elogio che intramezzato da garbate allusioni agli amici del poeta, si distende per quasi un mi-

gliaio di versi con rapidi trapassi da pensiero a pensiero, con un'infinita e bizzarra varietà di metri e di consonanze, con gran copia di parole o novamente coniate o arditamente composte o perfino smozzicate. Così il Redi rappresenta con realistica evidenza la crescente ebbrezza del dio Bacco, il quale pronuncia l'elogio. Egli tenne sul telaio codesto componimento oltre a dodici anni, via via arricchendolo d'aggiunte, limandolo, ritoccandolo con vari intenti, e lo diè fuori nel 1685 corredato di annotazioni piene di dottrina storica e filologica.

Vincenzo da Filicaia.

3. Numerosi assai, fra' coetanei o quasi coetanei del Redi, i poeti che grazie a quella naturale stanchezza onde s'è fatto cenno pur dianzi, piuttosto che per un proposito deliberato o per nativo buon gusto, diedero all'arte parvenze stilistiche diverse da quelle ch'essa aveva avuto negli esordi del secolo, pur senza mutarne il sostanziale avviamento. A Vincenzo da Filicaia (1642-1707), fiorentino, uomo egregio per civili e cristiane virtù, creato da Cosimo III senatore e poi governatore di Volterra e di Pisa, è lode non piccola l'aver cantato nelle sue numerose poesie alti e degni argomenti; né chi voglia giudicarne equamente può contendergli, specie nelle canzoni per l'assedio e la liberazione di Vienna (1683), nei sonetti all'Italia, nelle rime sacre e in quelle ove si duole delle sue proprie sventure, il pregio del sentimento verace e sincero. Ma è d'uopo insieme riconoscere ch'ei si lasciò vincere dall'amore dell'armonia, della rotondità, dell'ornamentazione, talché l'ispirazione, che pur balena in qualche mossa lirica veramente efficace e nella semplicità di alcuni sonetti religiosi, rimane generalmante soffocata dall'imperversare degli atteggiamenti rettorici del periodo, dalle studiate imitazioni dei maggiori poeti italiani, dalle importune perifrasi, dalla ricercatezza dei riscontri storici, e più di rado da certa arzigogolata e iperbolica preziosità di concetti.

A. Guidi.

D'enfasi e di preziosità è pur maestro il pavese Alessandro Guidi (1650-1712), vissuto prima a Parma alla corte di Ranuccio II Farnese e poi a Roma presso la regina Cristina di Svezia. Frivoli o cortigianeschi sono gli argomenti delle sue liriche (canzoni, sonetti, canzonette alla chiabreresca), per le quali si credette e fu dai contemporanei decantato emulo di Pindaro. Ivi luccicano e pompeggiano le immagini; il verso, di perfetta fattura, ha una sonorità incantevole; lo stile, tutto fiorito d'epiteti, ha

un andamento largo e solenne. Ma sotto alla forma smagliante non trovi il soffio d'un'ispirazione verace; nella stessa canzone *La Fortuna*, che è tra le rime del Guidi la piú famosa, quelle prolisse enumerazioni di regni esaltati ed eversi non ti dà il sentimento triste dell'incertezza delle umane sorti, ma ti lascia l'impressione disgustosa d'un volgare artificio rettorico. Il Guidi però ha il merito d'aver per primo lasciata la forma classica della canzone petrarchesca per una forma di canzone a strofe libere, che fu piú tardi ripresa da ben altro poeta, dal Leopardi.

F. di Lemène.

4. Fastidí non pur l'uso sguaiato e l'abuso delle strane metafore, ma il tono enfatico gradito al Filicaia ed al Guidi, un altro verseggiatore di quel tempo, il conte Francesco di Lemène da Lodi (1634-1704), ne' cui madrigali e sonetti il secentismo perde tutto ciò che aveva d'artificialmente gagliardo e di grandioso nelle rime de' suoi maggiori corifei, e ne restano i concetti preziosi e le strane immagini, non piú lampeggianti nel barbaglio d'una metafora, ma stemperati nelle grazie d'uno stile lezioso. Se, per esempio, il Marino, rinfrescando una vecchia invenzione, aveva raffigurato con grande lusso di antitesi sé e la sua donna dannati all'Inferno e sé tormentato dalle fiamme degli occhi di lei, lei dal fuoco del cuore del poeta, il Lemène attenua il tetro presagio in un sogno stravagante, e riprendendo una svenevolezza dal Marino sdegnata, immagina sé lieto nell'Inferno per la vista della donna amata e questa lieta del tormento di lui. Cosí, mentre ad un marinista bastava dire « celeste usignolo » un predicatore eloquente, il Lemène consacra un madrigale a mostrare come un'esimia cantatrice sia proprio un usignolo trasformato in verginella. Autore in gioventú di liriche d'amore, di cantate, di pastorali e d'una commedia in dialetto, lo sdolcinato conte lodigiano si diede nell'età matura (1684) alla lirica sacra e senza mutare i procedimenti della sua arte intessé di sonetti e madrigali e canzonette e inni due canzonieri religiosi, il *Trattato di Dio* ed il *Rosario*.

C. M. Maggi.

Di concettuzzi affettati e d'antitesi non iscarseggiano per vero, neppur le molte centinaia di sonetti e canzoni del milanese Carlo Maria Maggi (1630-99), ancorché in generale questi s'avvantaggi sul Lemene per la sobria semplicità — sarà troppo spesso sciatteria — dello stile e la pacata compostezza del verso. Il Maggi, cittadino onesto e operoso, se riesce freddo e stucchevole nelle rime

d'amore, di religione e di morale, mostra più vivo calore di sentimento nelle liriche d'argomento civile, lamentando le miserie ed augurando la redenzione d'Italia; ma sopra tutte pregevoli e meritamente famose sono le sue rime e le commedie nel patrio dialetto, per le quali gli spetta il vanto d'iniziatore della letteratura vernacola milanese e se non d'inventore, di primo dirozzatore del personaggio comico popolare di Meneghino.

5. Il marinismo era dunque già tramontato e la poesia veniva atteggiandosi a nuove forme di stile, quando a dar sanzione d'autorità a quel superficiale rinnovamento dell'arte sorse l'Arcadia.

La fondazione dell'Arcadia.

Cristina di Svezia, la figlia di Gustavo Adolfo, che rinunciato il trono al cugino e abiurata l'eresia luterana s'era nel 1655 condotta a vivere a Roma, soleva raccogliere nel suo palazzo a dotte e geniali conversazioni uomini di lettere e di scienza. Poco dopo la morte di lei, alcuni di costoro, in numero di quattordici, risolsero di perpetuare quelle riunioni, fondando una nuova Accademia, e tennero la loro prima adunanza ai 5 d'ottobre del 1690 nell'orto dei Padri Riformati di S. Pietro in Montorio. Loro preciso intento fu la rigenerazione della poesia italiana mediante l'esterminio del cattivo gusto; e perciò credettero opportuno di contrapporre alle turgidezze e ai bagliori del primo secentismo la semplicità e la naturalezza del costume pastorale. Arcadia, il titolo del sodalizio; una zampogna inghirlandata di lauro e di pino, l'impresa; pastorali i nomi che i soci assumevano nell'entrare nell'Accademia; Teocrito, Virgilio e il Sannazzaro gli autori proposti a modello; e le radunanze per la recita dei versi e delle orazioni, si tenevano a cielo aperto, nel « Bosco Parrasio », che migrò dapprima d'una in altra villa romana e da ultimo grazie alla munificenza di Giovanni V di Portogallo (1750-77) si stabilì insieme col « Serbatoio » (archivio e sala per le adunanze amministrative) sul Gianicolo. Quantunque l'Accademia, per simboleggiare l'ingenuità che doveva essere il carattere precipuo della sua arte, si ponesse sotto la tutela di Gesù Bambino, tuttavia quel fittizio mondo pastorale serbò la verniciatura pagana che per lunga tradizione gli era propria. Vincenzo Gravina, uno dei fondatori, romanamente dettò nello stile delle dodici tavole le leggi d'Arcadia. Primo « custode generale », come a dir presidente, fu il mace-

ratese Giovan Mario Crescimbeni (1663-1728), erudito di non comune dottrina, prosatore e poeta agghindato e melenso, il quale nei trentotto anni del suo reggimento vide il sodalizio crescere, prosperare e ramificarsi; accogliere tra' suoi soci non pur letterati, artisti, poeti, scienziati, ma papi, re, imperatori, principi, ecclesiastici d'ogni ordine, nobili signori, gran dame, d'Italia e d'ogni altra nazione; e dedurre « Colonie », che nelle città e nelle borgate lontane attestavano debellata dalla nuova potenza di Roma l'idra del malgusto.

Giudizio complessivo dell'Arcadia.

6. È vezzo comune drizzare contro l'Arcadia gli strali dello scherno e dell'ironia e farle colpa d'avere, sia pure colle migliori intenzioni, corrotta ed estenuata l'arte del secolo XVIII. Invero le pastorellerie ch'essa mise in voga, popolando il Parnaso italiano di Tirsi e di Alfesibei, di Filli e di Clori; le pompose cerimonie e certe fanciullesche consuetudini delle tornate accademiche; le iperboliche lodi che a vicenda tributavansi i « pastori » e gli atteggiamenti gravi che assumevano, sono le più ridevoli cose del mondo. La massima che l'Arcadia inculcava, « non consistere la nobiltà della poesia nell'altezza dei concetti, ma nella bontà dell'imitazione », rese l'arte un mero gioco meccanico e lasciò crescere rigogliosa la mala pianta del *dilettantismo* versaiolo; onde in ogni angolo d'Italia pullularono a frotte i poeti sempre pronti ad effondere i loro languori erotici o religiosi e a strimpellare sulla lira scordata triti motivi per ogni occasione e intorno agli argomenti più futili, un invito a pranzo, il dono d'un cestellino di frutta, la morte d'una cagnetta o d'un canarino, e va dicendo. Perciò sotto gli auspici dell'Arcadia, lusingatrice di mille ambizioncelle, fiorì in Italia per quasi tutto il diciottesimo secolo una poesia vuota di pensiero e di sentimento, falsa per l'affettazione d'un candore e d'una semplicità che non erano nella vita, artificiata nella rappresentazione dell'amore, nella figurazione della donna, negli encomi, nella pittura del paesaggio, tutta concettini, frivolezze, sdolcinature, belletti, cascaggini.

Ma a voler essere giusti conviene anche osservare che l'avviamento dell'arte apportatore di così mali frutti, era più o meno palesemente manifesto nelle rime del Redi, del Filicaia, del Guidi, del Lemène, del Maggi, i quali tutti entrarono sì a far parte dell'Arcadia, ma già avevano spiegato il più della loro attività di poeti quando

l'Accademia fu fondata; talché è lecito perfin dubitare non fosse ormai una guerra donchisciottesca contro i mulini a vento, la guerra dichiarata dall'Arcadia al marinismo. Né si deve dimenticare che le pastorellerie non erano una novità, dacché fin dai tempi del Boccaccio l'elemento idillico paganeggiante aveva largamente signoreggiato nella nostra letteratura, degenerando spesso in false rappresentazioni della vita pastorale. Inoltre è certo che la poesia arcadica non avrebbe attecchito né prosperato, se le condizioni morali, le costumanze, lo spirito della società del Settecento non fossero stati in pieno accordo con essa; tant'è vero che anche in Germania ed in Francia, fuori d'ogni efficacia della nostra Accademia, germogliò allora una poesia galante, profumata, leziosamente idillica; tanto è vero che trasformata la società dall' impeto della Rivoluzione, finí anche il dominio dell' Arcadia, la quale oggi vegeta inosservata, ripensando mestamente la gloria d'un tempo, quando non solo i mille scombiccheratori di prose e di versi, ma anche i maggiori letterati e poeti si recavano ad onore d'esser annoverati tra' suoi pastori. Non la diremo dunque corruttrice, ma piuttosto simbolo del gusto della sua età.

La prima maniera d'Arcadia.

7. Fiorita quasi tutta all'ombra del Bosco Parrasio ed improntata di quei generali caratteri che abbiamo poc'anzi additati, la lirica del secolo XVIII si svolse però con atteggiamenti vari ed ebbe, tra la greggia importuna de' suoi cultori, qualche poeta che seppe abbellirla di eleganze gradevoli anche al nostro gusto.

Nei primi trent'anni dell'Arcadia prevalsero nella lirica l'idealismo platonico, che già il Preti ed il Redi avevano rinnovato, e la concettosità rimpiccinita, cara al Lemène; furono modelli i petrarchisti del Cinquecento, in ispecie Angelo di Costanzo, che già Pirro Schettini aveva levato sugli altari; e in mezzo ai madrigali e alle canzonette, tenne il campo il sonetto. Verseggiatore senza ispirazione e senza nerbo, s'acquistò allora gran fama Giambattista Zappi da Imola, tra gli Arcadi Tirsi Leucasio (1667-1719), colle sue rime smascolinate e civettuole, delizia per tutto quel secolo delle dame e dei cavalieri incipriati. Oggi si ricordan di lui tre sonetti descrittivi (Giuditta, Mosè, Lucrezia romana), non brutti se non li guastassero le chiuse epigrammatiche. Miglior nominanza conserva, pur come poeta, il bolognese Eustachio Manfredi, in Arcadia

G. B. Zappi.

Aci Delpusiano (1674-1734), scienziato insigne e prosatore limpido e dignitoso, il quale in alcune delle sue rime (sonetti e canzoni) seppe infondere calore di sentimento ed esprimere in istile semplice e sobrio nobili concetti. Dalla tabe arcadica egli è quasi immune quanto alla forma; ma la cura assidua di tenersi a' panni del Petrarca — così il Manfredi e alcuni suoi conterranei si argomentavano d'iniziare una riforma della letteratura — lo rende spesso freddo e stentato.

E. Manfredi.

8. La canzonetta, apparsa primamente con bella varietà di metri fra le liriche del Chiabrera (pag. 25), non aveva avuto nel Seicento grande fortuna, e sulla fine di quel secolo inacidiva fra le scipite arguzie del Lemène e de' suoi imitatori. Il Settecento le diede presto gran voga e nuova vaghezza di numeri e d'immagini. Essa predilesse allora i settenari, gli ottonari, i quinari, che legati in istrofette ora monometre ed ora polimetre, con frequenza di sdruccioli e di tronchi e con leggiadri accoppiamenti di rime, meglio d'ogni altro metro appagavano l'universale amore del ritmo melodico. Intesa a molcere il galante epicureismo del secolo, lasciò le trascendenti idealità platoniche e s'ispirò ad un più vivo senso della realta di quella vita: cantò in tono finemente sensuale le gioie, le pene, i desideri degli innamorati; descrisse la vicenda delle stagioni, il paesaggio, la vita campestre, tutto idealeggiando in una visione di gentilezza, di pace, di luce mite e vaporosa, non dissimile dalle visioni che colorivano i pittori paesisti; descrisse la bellezza muliebre con quella blanda leggerezza di tocchi, con quella tipica uniformità di colori, con quella voluttuosa mollezza, che sono nelle immagini femminili disegnate da Rosalba Carriera; e per la sveltezza dei metri, la morbidezza dei suoni, l'euritmia delle parti, l'aggiustatezza delle immagini conseguì una grazia incantevole, che ricorda le piccole miniature e le statuine galanti e campestri, ornamento allora dei nobili appartamenti.

La canzonetta.

Tale fra il secondo e il terzo decennio del secolo usciva la canzonetta dalle mani dei due corifei del genere, di Paolo Rolli (1687-1765), un romano vissuto lungamente a Londra, e di Pietro Metastasio. Dei quali il primo supera l'altro per la varietà dei metri e per l'immediata freschezza di certe impressioni campestri, e il secondo è sopra tutti mirabile per la chiarezza e la precisione dell'immagine, per la fluidità musicale del verso e per l'intima

P. Rolli e P. Metastasio.

vivezza del sentimento amoroso. Naturalmente l' amore che il Metastasio canta in codeste leggiadre poesiole, non è passione che scuota le intime fibre dell'anima, ma un capriccio passeggero, un'emozione tenue e mutevole. Non lo sentiva in altro modo l'età che fu sua.

C. I. Frugoni.

9. Fabbro infaticato, ma non fine, di canzonette, di sonetti, di epistole, di egloghe, erotiche, encomiastiche, sacre, d'occasione, burlesche, fu l'abate genovese Carlo Innocenzo Frugoni (1692-1768), che è forse il piú compiuto rappresentante della poesia arcadica nella pienezza delle sue varie manifestazioni. Pur seguitandone gli anteriori avviamenti, egli infatti la arricchí d'una nuova forma metrica, lo sciolto lirico, che da lui richiamato in onore, divenne, accanto al sonetto e alla canzonetta, il terzo metro classico di quella poesia ed assurse poi, fuori dell'aura morta del bosco Parrasio, ad altissima perfezione e a sorti gloriose. Dopo molte vicende e un lungo errare di città in città, Comante Eginetico — questo il nome arcadico del Frugoni — poté posare nel 1749 a Parma, dove gli arrise benigna la protezione del duca Filippo di Borbone e del ministro Du Tillot. Creato maestro dei ducali infanti, poeta di corte, ispettore degli spettacoli, segretario dell'Accademia di belle arti, il mondano abate passò colà i suoi ultimi vent'anni, tutto intento a scombiccherare versi che gli erano per ogni occasione richiesti, a comporre e raffazzonare drammi per il teatro di corte, a corteggiare le belle signore e soprattutto a destreggiarsi per ischivare ogni incomodo che potesse turbare la sua vita di pigro gaudente. Come poeta, il Frugoni fu molto ammirato, e da alcuni, specie a Parma, imitato. Né la sua fama morí con lui; anzi, piú di vent'anni dopo la sua morte, il Monti lo salutava ancora « padre incorrotto di corrotti figli ». Giudizio eccessivamente benevolo, perché in realtà le opere del fecondo Comante altro non attestano che « l'esuberante vivacità d'un ingegno traviato dalla miseria dei tempi e dalla necessità della sorte ». Egli ama la magniloquenza e la sonorità, abusa degli epiteti, ricerca le perifrasi lunghe e ampollose, sicché spesso ricorda il Guidi e l'ultima maniera del secentismo ; ma altre volte invece è sciatto, pedestre, volgare, difetti ben naturali in chi rifuggiva dalla fatica della lima od era stimolato dalla fretta dei committenti a far presto.

10. Mentre per le vie e nei modi che qui e nel II Ca-

La poesia satirica nel sec. XVII.

pitolo abbiamo additato, si rinnovavano le forme della lirica seria; con maggior fedeltà alla tradizione instauratasi nel secolo XVI si devolvevano i generi fratelli della satira e della poesia giocosa.

Ne' suoi anni più tardi il Chiabrera compose trenta *Sermoni*, garbati componimenti nei quali con oraziana serenità e con una grande rettitudine di giudizio rilevò e dipinse in aria tra melanconica e sorridente i vizi, le debolezze, le male abitudini degli uomini e narrò la tranquilla giocondezza della sua vita volgente al tramonto. Innovatore anche in questo special territorio della lirica, egli usò l'endecasillabo sciolto, che seppe trattare con spigliatezza e con bella varietà di movenze; ma i molti altri satirici del secolo XVII e del primo Settecento preferirono invece attenersi alla terzina dell'Ariosto e de' suoi imitatori cinquecentisti. Al solito porgeva loro gli argomenti la vita stessa contemporanea, e le riprensioni colpivano l'ipocrisia, l'ambizione, la falsa amicizia, la licenza dei costumi, le magagne delle corti, i cattivi metodi educativi, la cieca ostinazione degli Aristotelici. Ad alcuni Orazio e l'Ariosto erano maestri di compostezza, di bonaria ironia e di tranquillo umorismo; mentre altri brandivano impetuosi la sferza di Giovenale e di Persio e spesso atteggiavano la satira ad invettiva. Ma in generale i satirici secentisti non seppero dare ai loro componimenti una impronta fortemente personale, nè ritrarre vivacemente il vizio coi colori specifici dei tempi e dei luoghi, paghi ad una generica e mal definita astrattezza. Uno soltanto s'eleva sopra gli altri per l'efficace espressione del sentimento individuale e per la concretezza di alcune rappresentazioni: Salvator Rosa.

Salvator Rosa.

11. La novissima critica ha sfatato la leggenda della partecipazione del Rosa alla rivolta di Masaniello (1647) e quindi dissipata la bella aureola d'amor patrio che gli cingeva la fronte. Tuttavia egli rimane una singolarissima figura, quasi un'incarnazione di quello squilibrio morale che è caratteristico d'ogni età di transizione e del Seicento in particolare. Nel suo animo s'annida una sdegnosa nobiltà e insieme una grossolanità volgare di sentimento; al suo ingegno versatile e dotato di naturali attitudini artistiche, fa difetto il senso della misura e della convenienza; egli pretende di correggere i costumi ed è nella vita il più bel tipo di scapestrato; pur non è un ipocrita, perchè

tutto fa e dice secondo gli impulsi di quella sua indole semiselvaggia. Il Rosa nacque all'Arenella presso Napoli nel 1615, e per tradizione familiare si diede giovinetto allo studio della pittura, che fu la sua arte. Nel ritrarre il paesaggio severo solitario procelloso riuscí infatti eccellente e con rara bravura dipinse grandi quadri di battaglie, dove la sua sbrigliata fantasia trionfava liberamente; meno bene trattò scene storiche, mitologiche ed allegoriche. A ventitré anni si stabilí a Roma, dove acquistò allegra rinomanza non pur come pittore, ma come compositore di piccole arie musicali, sonatore di liuto e recitatore di versi e commedie improvvise. E quella vita di lavoro e di spassi seguitò poi (1640-49) a Firenze, in gioviali brigate di letterati, di poeti, d'artisti, di scienziati, coi quali fondò l'Accademia dei Percossi. Tornato a Roma, ebbe brighe pericolose coi nemici che la sua lingua tagliente e il fare altezzoso gli avevano procurato, e là morí nel 1673.

Le satire del Rosa.

Tra le satire del Rosa hanno particolare importanza le tre prime, che trattano rispettivamente delle tre arti a lui familiari. Nella prima egli morde fieramente i virtuosi e le virtuose della musica e del canto, sordida genìa « d'ogni lascivia e disonor feconda », per cui i principi andavano pazzi e che rendeva la divina arte dei suoni maestra di corruzione. La seconda racchiude una giudiziosa analisi dei vizi della poesia contemporanea: frivolezza e immoralità di argomenti, ampolloso artificio di stile, cerretanesca bizzarria di titoli, e mette alla berlina le finzioni, le piaggerie, i plagi, le cabale dei poeti. Nella terza il Rosa espone le sue dottrine intorno alla pittura e si scaglia contro gli ignoranti imbrattatele che si appigliavano a soggetti vili o leggeri, contro quelli insomma che oggi diremmo pittori di genere. Le altre quattro satire infine, men vive e meno interessanti, colpiscono certe costumanze guerresche, la corruzione della Curia romana, l'invidia, e in parte son difese che l'autore fa di sé stesso contro i suoi detrattori.

Codeste satire, segnatamente le prime, hanno tratti piacevoli per briosa disinvoltura e per argute caricature di vizi e di uomini; ma nel complesso van troppo per le lunghe e le aduggia uno sfoggio inconsulto di erudizione storica e mitologica. Il Rosa s'abbandona all'impeto del suo sdegno e all'esuberante loquacità della sua natura; onde non conosce freni e tira giú le terzine alla brava con enfasi declamatoria senza curare il logico svolgimento del pensiero.

B. Menzini.

12. Non ostante l'irruenza aggressiva e l'acredine sarcastica che gli son proprie, Salvator Rosa in generale non volge i suoi pungenti aculei contro determinate persone; il che fanno invece Benedetto Menzini, fiorentino (1646-1704) e Lodovico Sergardi (1660-1726). Il Menzini, discepolo e amico del Redi e dei primi a far parte dell'Arcadia, scrisse molto: liriche di stampo chiabreresco, elegie, un'*Arte poetica* in terzine, intesa a difendere il Parnaso italiano dalle censure del Boileau, ed altre poesie e prose di vario genere. La fortuna o gli uomini non appagarono le ambiziose aspirazioni del povero prete, che avrebbe voluto una cattedra nello studio di Pisa; ed egli sfogò la sua bile nelle tredici Satire, dove dalle invettive contro l'ipocrisia, l'invidia e l'avarizia in generale, scese a vituperare i suoi nemici o quelli che credeva tali. Non gli si può negare il merito della lingua, viva e schietta, e della verseggiatura, facile e spontanea; ma in lui spiace più che nel Rosa l'andatura sconnessa, spiacciono la violenza stizzosa e la bassezza plebea delle personali aggressioni. Il Sergardi, senese, ma vissuto per lo più a Roma, alla corte pontificia, scrisse le sue satire in latino sotto il nome di Quinto Settano per infamare — qual che sia stato il motivo di un odio sí fiero e pertinace — Gian Vincenzo Gravina, che adombrato in Filodemo, egli rappresenta come un mostro d'iniquità degno dell'esecrazione universale. Insieme, Settano mena lo staffile cosí sui vizi più gravi come sulle marachelle men biasimevoli della società curialesca, rinnovando maestrevolmente i modi d'Orazio e di Giovenale, infondendo nuova vita nella loro lingua e spargendo a larga mano i sali della sua arguzia. I quali pregi invero non sceman biasimo al contegno del Sergardi, che non era poi uno stinco di santo, verso il critico calabrese.

L. Sergardi.

La poesia burlesca nel sec. XVII.

13. Dalla poesia satirica alla giocosa è breve il passo; anzi l'una solitamente dichina all'altra per gradi intermedi, nei quali la riprensione e lo scherzo si confondono insieme e a vicenda si lumeggiano. Cosí è, per esempio, ne' sonetti fiorentineschi di Francesco Ruspoli (1572-1625), continuatore nel primo Seicento della maniera del Berni, abilissimo nel colorire con pochi tratti comiche macchiette di poeti, di gonfianuvole, d'ipocriti, di pedanti. Ma il secolo XVII con quella sua facilità a trascorrere negli eccessi, con quel suo rifuggire dalle mezze tinte, rese più

marcata la separazione di quei due generi poetici, e mentre alla satira di stampo classico diede punte e sali che il Cinquecento in essa non usava, mentre coi sonetti del Marino, del Murtola (pag. 18), del Tassoni e d'altri fece eco ai più velenosi del Berni e dell'Aretino, s'abbandonò nei sonetti e nei capitoli faceti ad un vano e sconclusionato cicaleccio. Nei burleschi del Seicento, toscani i piú, la satira lampeggia appena fievole e superficiale; essi badano a far ridere con le lodi e i biasimi paradossali, tema prediletto, sappiamo, della poesia bernesca, colla descrizione di scene e figure comiche, colle arguzie e coi mille artifici che vanno escogitando od esagerando. Vennero allora in voga gli enimmi scherzosi in sonetti, in ottave, in quartine, e ne fu maestro il fiorentino Antonio Malatesti (m. 1672); piacquero le poesie da capo a fondo intessute di equivoci osceni germoglianti dai doppi sensi delle immagini e delle parole; si moltiplicarono i madrigali, i sonetti, le stanze rusticali, dove l'amabile canzonatura ispiratrice della *Nencia* si tramuta in dileggio della gente di villa con intento spiccatamente burlesco; rifiorí la maniera burchiellesca tutta ghiribizzi e riboboli plebei. Lodovico Leporeo da Cormons divenne famoso per certi suoi sonetti rimpinzati di rime interne, di parole sdrucciole e bisdrucciole, di vocaboli stravaganti, e non fu il primo né il solo che trovasse diletto in tali mattíe; ed altri, con idea non infelice se non ne avessero abusato, vollero destare il riso mediante una fitta gragnuola di quelle freddure, di quelle metafore, di quegli strani raccostamenti di cose e di pensieri, che molti usavano sul serio. Dotto legislatore della poesia burlesca, ma non sdegnoso di simili bizzarri partiti, fu allora Nicola Villani, l'accademico Aldeano, nel suo *Ragionamento sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini e dei Toscani* (1634).

La poesia burlesca nel sec. XVIII.

14. Efficace testimonianza d'una ininterrotta continuità di sentimento e di pensiero, il cicaleccio dei burleschi, che era cominciato collo spuntare del Rinascimento né poteva estinguersi se non per un profondo rinnovamento di tutta la vita nazionale, si propagò dal secolo XVII al XVIII, che quel rinnovamento preparò e solo ne' suoi ultimi decenni vide iniziato. I sonetti e i capitoli, cui s'aggiunsero le agili poesiole in istrofette di ottonari o settenari, volte anch'esse non di rado allo scherzo, continuarono a fioccare, sollazzo d'una società che nonostante i suoi atteggiamenti

leziosi e il suo sentimentalismo, amava ridere e non fastidiva la scurrilità e l'indecenza. Le accademie stesse, non esclusa l'Arcadia, volontieri alternavano alle svenevolezze e alle ampolle della lirica seria, le baie della giocosa, e alla gravità delle dissertazioni erudite la frivolezza di cicalate buffonesche.

In generale però furono lasciati da parte gli artifici barocchi, cari ai burleschi del secolo precedente, e ripresero vigore il culto e l'imitazione del Berni, del quale furono a gran lode proclamati discepoli eccellenti Giambattista Fagiuoli (1760-1742), le cui piacevolezze liriche e drammatiche degnamente accompagnarono l'agonia del granducato mediceo, e il dottore mantovano Vittore Vettori. Le stesse occasioni che facevano pullulare le rime serie, erano stimolo al vano sfarfallare delle bernesche. Le une e le altre erano rispettivamente adunate in volumi, stampati con nitida e signorile eleganza, che accoglievano ciascuno le secrezioni poetiche provocate da una medesima circostanza, e formavano quelle *Raccolte* contro le quali per convinzione o per consuetudine aguzzavano gli strali della satira i rimatori gravi e i faceti. Son famose le *Lagrime per la morte di un gatto* (1741), cui collaborarono non meno d'ottantadue rimatori con versi italiani, latini, maccheronici, vernacoli, greci, francesi e perfino ebraici.

Fatuo genere letterario e da non ce ne gloriare, codesta poesie burlesca! Pure anche in essa tralucono quelle tendenze enciclopediche del pensiero che, come vedremo più innanzi, sono uno dei tratti caratteristici del secolo XVIII. Perfino quando trattano i più futili temi, quando bernescamente difendono tesi paradossali o dicon le lodi d'una bestia, o piacevoleggiano sulle proprie sventure, vere o finte, quei poeti spesso trovano modo di far prova d'una certa sensatezza o di mettere in mostra erudizioni scientifiche e filosofiche o idee economiche e sociali. Molte volte poi agli argomenti schiettamente frivoli, preferiscono quelli che possono dar luogo a considerazioni sui sentimenti e sulle passioni umane e a passaggi dal tono faceto al serio: i pregiudizi del tempo, le costumanze domestiche e sociali, il lusso, l'educazione delle fanciulle e va dicendo. Perciò, le relazioni della poesia burlesca colla satirica, che intorno a quegli stessi argomenti menava allora il suo pungolo, non furono mai così strette come nel Settecento.

15. Accanto alla lirica, la poesia giocosa narrativa non

cessava di sbizzarrirsi in favole, in poemi, in poemetti, seguitando la tradizione redata dal secolo XVII, mentre l'epopea solenne mandava i suoi ultimi aneliti in qualche tarda imitazione della *Liberata*. Fra i poemi giocosi non sono ancora dimenticati la *Bucchereide* (1699), strano miscuglio di poesia didascalica e faceta, lasciato incompiuto da Lorenzo Bellini, fisiologo e notomista fiorentino, e il *Bertoldo* (1736), venti canti in ottava rima, nei quali altrettanti poeti rinarrarono le burle tradizionali che un cantastorie bolognese, Giulio Cesare Croce (1550-1609), aveva attribuito, in un libretto popolarissimo, allo scaltro contadino Bertoldo, e quell'altre invenzioni che il Croce stesso e un suo continuatore avevano in prosa raccontato di Bertoldino e di Cacasenno. Ma più verde dura la fama del *Ricciardetto* di Niccolò Forteguerri, in cui muore fra una risata il poema cavalleresco italiano.

Il poema giocoso nel secolo XVIII.

Il Forteguerri (1674 1735), figlio d'antica e nobile famiglia pistoiese, in tutte le cose sue — oltre al poema sono ben degni di menzione i *Capitoli* fra giocosi e satirici — ebbe viva, elegante, spigliata la lingua, facile e spontaneo il verso e un'invidiabile gaiezza di spirito. Cominciò il *Ricciardetto* nel 1716 con un canto improvvisato per iscommessa, ma non lo continuò così a rompicollo; anzi quei trenta canti in ottave non furono compiuti se non dopo nove anni di lavoro, ed anche più tardi ebbero ritocchi, aggiunte, modificazioni. A stampa uscirono postumi nel 1738, col casato dell'autore grecamente travestito in Carteromaco. La materia è quella dei vecchi poemi cavallereschi, in ispecie del *Morgante*, dell'*Innamorato* e del *Furioso*, ma sformata in parodia e in caricatura per via di esagerazioni or lievi ed ora grottesche, di voluti anacronismi e della generale intonazione scherzosa. Due delle solite guerre di Carlomagno contro gli Infedeli vengono a costituire come l'esile trama di tutto il poema; la storia degli amori di Ricciardetto e Despina, in alcune parti narrata con intonazione seria — e queste stesse parti gettate là in mezzo a tanta esultanza di riso conferiscono alla lepidezza complessiva — ha forse il maggior rilievo; e cent'altri racconti suggeriti da fonti varie, anche novellistiche « s'inseguono, s'accavallano l'un l'altro, presentandosi quasi sempre più accennati che svolti ». Di tratto in tratto fra le briose invenzioni s'insinua la satira a fustigare in aperte invettive o in mordaci episodi i costumi del tempo, segnata-

Il *Ricciardetto* di N. Forteguerri.

mente la corruzione dei romiti, del clero e della Curia romana, dove il Forteguerri era lungamente vissuto senza farvi fortuna. Ma questo è un elemento saltuario e occasionale, perché il *Ricciardetto*, negli intenti e nell'essenza, rimane tuttavia poema giocoso.

Bibliografia.

G. Tiraboschi, *Storia*, vol. VIII, P. II, lib. III, cap. III. A. Lombardi, *Storia della letterat. ital. nel sec. XVIII*, Modena 1827-30, vol. III, lib. III, cap. III. Morsolin, op. cit., capp. III, IV, II. Belloni, op. cit., capp. II, V. T. Concari, *Il Settecento*, capp. I, VI. M. Landau, *Geschichte der Ital. Litteratur im XVIII Jahrhundert*, Berlino, 1899, P. II, cap. IV, 1-4. Per notizie biografiche e bibliografiche più particolareggiate puoi consultare i voll. III e IV dell'ottimo *Manuale* del D'Ancona e del Bacci. — **2.** F. Redi, *Poesie e prose scelte* da A. Pippi, Firenze 1895. G. Imbert, *Il Bacco in Toscana di F. Redi e la poesia ditirambica*, Città di Castello, 1890. — **3.** V. da Filicaia, *Poesie e lettere* per cura di U. A. Amico, Firenze 1864 (*Bibliot. diam. Barbera*). L. Castellani, *Il Seicento e V. da Filicaia*, negli *Scritti letterari*, Città di Castello, 1889. G. Capsoni, *Alessandro Guidi*, Pavia 1897. — **4.** A. Cipollini, *Scelta di poesie e prose di C. M. Maggi*, Milano, 1900. — **5.** I. Carini, L'*Arcadia dal 1690 al 1890*, vol. I, Roma, 1891, dove sono copiose notizie e indicazioni su quasi tutti i poeti ricordati in questo capitolo. — **7.** F. Foffano, *Rime scelte di E. Manfredi*, Reggio Emilia 1888. E sul Manfredi anche D. Provenzal, *I Riformatori della bella letterat. ital.*, Rocca S. Casciano, 1900. — **8.** *Poeti erotici del sec. XVIII* a cura di G. Carducci, Firenze 1868 con un'eccellente prefazione (*Bibliot. diam. Barbera*). — **9.** E. Bertana, *Intorno al Frugoni*, nel *Giorn. stor.*, XXIV. — **11.** *Poesie e lettere ed. ed ined. di S. Rosa*, per cura di G. A. Cesareo, con biografia, Napoli 1892, 2 voll. Utile sempre per la bella prefazione, il volumetto diamante delle *Satire, odi e lettere* del Rosa, curato dal Carducci, Firenze 1860. — **12.** *Opere di B. Menzini*, Firenze, 1731-32. — **14.** E. Bertana, *Il Parini tra i poeti giocosi del Settecento*, nel *Giorn. stor.*, Suppl. n.° 1. — **15.** C. Zacchetti, *Il Ricciardetto di N. Forteguerri*, Torino 1899, e su questo libro G. Mazzoni, nella *Rass. bibl. della letterat. ital.*, VII, 293 sgg.

CAPITOLO V

La commedia e il melodramma.

Pietro Metastasio e Carlo Goldoni.

1. Origine della commedia dell'arte. Le maschere. — 2. Vicende della commedia improvvisa. — 3. La commedia scritta nel sec. XVII. — 4. Il dramma pastorale. — 5. Origine e primo fiorire del melodramma. — 6. Decadenza del melodramma nel secolo XVII. — 7. La riforma. Apostolo Zeno. — 8. La vita di P. Metastasio sino al 1730. — 9. Il Metastasio a Vienna. — 10. I melodrammi del Metastasio: la tessitura, i personaggi. — 11. Qualità estrinseche. — 12. L'opera buffa e il melodramma dopo il Metastasio. — 13 Precursori del Goldoni. — 14. La vita del Goldoni fino al 1741. — 15. Inizi della riforma del Goldoni. — 16. Il Goldoni colla compagnia Medebac. — 17. Il Goldoni al teatro di S. Luca. — 18. Gara col Chiari. — 19. Carlo Gozzi contro il Goldoni ed il Chiari. Le *Fiabe* del Gozzi. — 20. Il Goldoni a Parigi; sua morte. — 21. Il teatro del Goldoni: tessitura e comicità delle sue commedie. — 22. Caratteri e costumi. — 23. L'elemento satirico nella commedia del Goldoni. — 24. La lingua, lo stile e il dialogo del Goldoni. — 25. La commedia goldoniana dopo il Goldoni.

Origine della commedia dell'arte.

1. Nella prima metà del secolo XVI gli attori che nelle corti principesche, nei palazzi dei signori, nelle sale accademiche recitavano le composizioni drammatiche di cui abbiamo tenuto discorso nel decimo capitolo del precedente volume, solevano essere arrolati e istruiti di volta in volta, o tutt'al più erano gente che prestava bensí l'opera sua ad ogni occasione di spassi teatrali, ma tornava, passata la festa, a' suoi consueti negozi. Più tardi col ravvalorarsi e diffondersi dell'amore per gli spettacoli scenici e col moltiplicarsi dei teatri stabili (II, 200), il recitar commedie divenne una vera professione, alla quale si sollevava da più umili esercizi e nella quale si nobilitava l'antica stirpe dei giullari; talché già nel 1567 si trova memoria d'una compagnia comica stabilmente ordinata,

che divertiva allora la corte mantovana. Sennonché la tradizione di loro stirpe portava codesti comici di mestiere a preferire l'improvvisazione alla recitazione a memoria; mentre d'altro canto la consuetudine, resa necessaria dall'improvvisazione, d'affidare sempre ad un medesimo attore parti di natura identica o affine, faceva sí che maggior rilievo e saldezza acquistassero quei tipi comici che già s'erano venuti formando nella commedia erudita, e che se ne creassero di nuovi. Ebbe cosí nascimento nella seconda metà del secolo XVI la « commedia dell'arte », della quale sono caratteri peculiari l'improvvisazione e le maschere.

La commedia dell'arte.

Anche la commedia dell'arte fu quasi sempre commedia d'intreccio. I soggetti, contesti dei soliti temi ed artifici (amori contrastati, matrimoni imposti per forza, scambi di persone, travestimenti, agnizioni, ecc.), si desumevano da novelle o addirittura dalle commedie erudite o perfino dalle classiche, oppure si foggiavano sullo stampo di queste. Ma solo la sceneggiatura era messa in iscritto, e sulla trama di questo scarno canevaccio o « scenario », dove erano indicati l'argomento e l'ordine delle singole scene, i comici, attori ed insieme autori della loro parte, improvvisavano i dialoghi e i monologhi, abilmente profittando d'un cumulo di sentenze, di descrizioni, di concetti, di luoghi comuni, di « generici », che avevano a mente, cogliendo a volo, per trarne motti e uscite inaspettate, una parola o un gesto dell'interlocutore, infiorando il loro dire di facete allusioni ai fatti della giornata o a qualche nota persona che adocchiassero tra gli spettatori. E questi prendevano diletto non tanto allo svolgersi ragionevole e coerente dell'azione, quanto allo scoppiettio delle metafore, ai *lazzi* spesso sguaiati e a quel brio vivo e spontaneo, come di discorso fatto nella vita reale, onde i comici piú esperti e le compagnie meglio affiatate sapevano abbellire le commedie. Le quali, appunto perché erano essenzialmente opera degli stessi artisti drammatici né da altri potevano essere rappresentate che da attori di mestiere, si dicevano commedie dell'arte.

Le maschere.

I comici piú intelligenti e piú studiosi crearono cosí dei personaggi che in tutte le commedie da loro rappresentate riapparivano sotto uno stesso nome, il nome di battesimo del recitante o piú spesso il nomignolo con cui questi s'era primamente guadagnato il favore del pubblico e che egli riteneva anche fuori del teatro. Che se alcuno

di quei personaggi aveva caratteri universalmente umani o incarnava felicemente il tipo d'una classe di persone o degli abitanti d'un luogo e soddisfaceva cosí certe assai ovvie tendenze satiriche, il personaggio acquistava durevole popolarità, ed altri attori prendevano a rappresentarlo, serbandone il nome, il dialetto, il modo di parlare, il vestito, le abitudini di vita e le qualità morali o siffattamente alterando codeste abitudini e qualità da ottenere effetti vari mediante il contrasto colla tradizionale concezione del personaggio. Cosí, per esempio, della compagnia dei Gelosi, Flaminio Scala, autore di una copiosa raccolta di scenari (1610), fu il Flavio; Isabella Andreini (1562-1604), rimatrice non ispregevole, la festeggiatissima Isabella, e suo marito Francesco, il Capitan Spavento; cosí Pier Maria Cecchini ebbe gran fama sotto il nome di Frittellino tra la fine del secolo XVI e il principio del XVII, quando Silvio Fiorillo inventava il multiforme Pulcinella, e già cominciavano a prosperare le stirpi feconde dei Pantaloni, dei Graziani, dei Pedrolini, dei Brighella, degli Arlecchini, per non dire d'altre maschere meno vitali e meno famose. Frutto delle stesse condizioni storiche e delle stesse tendenze spirituali che avevano popolato di figure realistiche la commedia scritta (vedi vol. II, pp. 199, 206), le maschere altro non furono che un rinnovamento o meglio un consolidamento di codeste figure, operatosi sotto l'influsso delle mutate condizioni del teatro. La continuità storica od etnica tra le maschere e certi mal noti personaggi dell'antica commedia popolare romana, non s'è potuta provare, e se pur fosse provata, non rischiarerebbe punto l'intima genesi, che è tutta moderna, della commedia dell'arte.

Vicende della commedia improvvisa.

2. Né la guerra che le mossero i moralisti scandolezzati dalla disonestà e dalla sboccata scurrilità degl'istrioni, né il dispregio e il dispetto dei commediografi eruditi, impedirono a questa nuova forma drammatica il suo cammino trionfale. Nelle piazze era calca di popolo intorno alle baracche che i comici rizzavano lí per lí; nei palazzi e nelle corti la buona società con gran diletto li udiva recitare all'improvviso commedie, tragedie, pastorali, di sulle scene riccamente addobbate. Le compagnie comiche, le quali per lo piú si componevano di stagione in stagione con struttura tecnica costante, ma con variate persone, passavano d'una in altra città e spesso valicavano le Alpi ed i mari, testimoniando presso le genti straniere la vitalità dell'inge-

gno italiano. Magro conforto, anzi rimprovero ad una nazione morta politicamente, questa esuberanza di vita nel regno dell'arte ridanciana! Nei due secoli e più che la commedia a soggetto durò, i nostri comici sollazzarono spesso le corti di Madrid, di Londra, di Monaco, di Vienna, di Pietroburgo; e i re di Francia, da Carlo IX a Luigi XV, li accolsero con grande benevolenza e li colmarono d'onori. Le loro recitazioni non furono senza efficacia sul teatro di Lope de Vega e dello Shakespeare, ma più assai giovarono al grande Molière, che ne derivò argomenti, personaggi, situazioni, artifici comici, nonché la spigliata vivacità di certi esordi e il movimento rapido d'alcune scene, sollevando all'onore imperituro della sua grande arte le rozze invenzioni e i pregi caduchi della commedia improvvisa.

Questa ebbe il suo massimo fiore a mezzo il secolo XVII. Poi sopraggiunse la decadenza, cui non poterono porre riparo, fra il moltiplicarsi dei mestieranti senza rispetto per l'arte, i pochi attori buoni che ancora ebbe il secolo successivo. Esauste le fonti delle invenzioni e venuta meno, nella tradizionale immutabilità delle maschere, la bella e geniale pieghevolezza dei tipi alle risorse dell'ingegno e dell'arte individuale, le commedie improvvise si ridussero a viluppi sconclusionati di vieti motivi, ai quali viluppi era *Deus ex machina* la spatola d'Arlecchino distributrice di busse a destra e a manca, ed erano unico condimento gesti sguaiati, equivoci indecenti, lazzi plebei. Così fra dispregi e rimpianti, nella seconda metà del secolo XVIII, quel glorioso genere drammatico tutto italiano disparve gradatamente dalle scene più illustri, vinto dalla sua stessa degenerazione e dalla riforma teatrale operata dal più bello e fecondo ingegno comico che l'Italia abbia prodotto.

La commedia scritta nel sec. XVII.

3. Fiorente con giovanile rigoglio di vita il teatro improvviso, nel Seicento la commedia scritta non ebbe prospere sorti. Pur non si spense, e seguitando straccamente la maniera classicheggiante del secolo XVI, ora la ormeggiò fedelmente senza tentar novità ed ora innestò sull'inaridito tronco plautino germogli cresciuti sulla vegeta pianta della commedia a soggetto. A mettere questa in iscritto — ché a ciò si riduce in fine codesto secondo partito — si provarono sovente i comici stessi; con maggior pertinacia, ma non con migliore fortuna d'ogni altro, Giambattista Andreini (n. 1578, m. dopo 1652), figliuolo di quel Francesco

e di quella Isabella che abbiamo già menzionato, scrittore d'ingegno non volgare, ancorché traviato dalla miseria dei tempi. Nelle sue commedie, lunghe scene buffonesche, anche infarcite, secondoché era costume, di molti dialetti, si abbarbicano senza stretto legame alle vecchie trame di stampo classico, proprio come accadeva nelle recitazioni improvvise.

Ad alterare il tipo della commedia cinquecentesca conferí anche, e piú, l'imitazione del teatro spagnuolo, in ispecie delle commedie di Lope de Vega e di Calderon de la Barca, le quali non pure offersero ai nostri scrittori ricca messe di soggetti, ma li incoraggiarono a mutamenti formali, ad abbandonare la classica partizione in cinque atti per la tripartizione, a violare liberamente l'unità di tempo, a trasportare senza rispetto delle regole tradizionali d'uno in altro luogo la scena. Fecondo e famoso compositore di cosiffatte commedie spagnoleggianti fu il pratese Giacinto Andrea Cicognini (m. circa 1650), che nel *Convitato di Pietra*, se è davvero suo questo rifacimento del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, recò forse per primo sulle scene italiane la leggendaria figura del libertino Don Giovanni, immortalata piú tardi dal genio e dall'arte del Mozart e del Byron.

Ma qualunque sia l'avviamento cui la commedia scritta del Seicento s'attenga, essa è ben povera cosa nel rispetto dell'arte: tutta intesa a riprodurre intrighi, tipi, artifici convenzionali, pare sdegni l'osservazione e la rappresentazione della realtà; sdrucciola facilmente nel volgare, nel puerile, nell'osceno; si vale d'una prosa sciatta e non di rado scorretta. Ond'è che non soltanto per le qualità sue sostanziali, ma anche per l'efficace pittura d'un episodio della vita di strada, per la varietà dei metri e per la bella ricchezza dell'idioma fiorentino merita un posto appartato la *Fiera* di Michelangelo Buonarroti (1568-1646), figlio d'un fratello del grande artefice. Sono cinque commedie o giornate divise ciascuna in cinque atti, con gran numero di personaggi umani e allegorici; una moltitudine di scene senza intima connessione, nelle quali vedi ritratto tutto il rimescolio d'una fiera, i litigi dei compratori, l'affaccendarsi dei magistrati e dei soprastanti, le ciurmerie dei cantambanchi, ed hai come un'illustrazione parlata d'una di quelle gran fiere che si piacquero di colorire alcuni pittori appunto del Seicento. Proposito del giovine Buonarroti fu non tanto di far opera adatta al teatro quanto di apprestar materiali linguistici

M. Buonarroti il giovane.

al Vocabolario italiano. A questo egli diede l'opera sua come accademico della Crusca e recò prezioso tributo anche con altri suoi scritti, ricchi pur essi di bei motti, di spontanee eleganze e di vivezze fiorentinesche. Sia ricordata fra questi la *Tancia*, commedia rusticale, per la massima parte in ottava rima, nella quale si continua — e le fan corona altri minori componimenti d'altri toscani — la tradizione senese del teatro campagnuolo popolaresco.

Il dramma pastorale nel sec. XVII.

4. Similmente all'*Aminta* e al *Pastor fido* fece seguito nei due ultimi decenni del Cinquecento e via per quasi tutto il Seicento una lunga serie di drammi pastorali modellati, sí nelle particolarità e sí nella general tessitura, su quei due fortunatissimi esemplari del genere; squallida serie di grami componimenti senza ispirazione e senza calore d'affetto, spesso aduggiati da allegorie adulatorie, raramente adorni pur di quei pregi di stile e di verseggiatura che rendono meno pesante la *Filli di Sciro* (1607) di Guidobaldo Bonarelli, gentiluomo urbinate ricco d'ingegno e di dottrina. Talvolta ai convenzionali abitatori dei campi e dei monti furono sostituiti — e nel Seicento non era una novità, poiché già nel 1582 aveva veduto la luce l'*Alceo* d'Antonio Ongaro — pescatori non meno convenzionali, come già s'era fatto nell'egloga; e tal altra in luogo di favole dal colorito mitologico novamente inventate, furono poste in iscena le favole stesse della mitologia pagana con opportuni adattamenti.

Questo fece, per es., il Guidi nel suo troppo famoso *Endimione*, dove il solito metro della pastorale (vedi vol. II, pag. 202) è tramezzato da canzonette liriche. — Cosí dopo una vita durata poco piú d'un secolo il dramma pastorale si spegneva, venendosi a confondere con un nuovo genere teatrale, cui già nel corso del secolo XVII aveva porto alimento d'invenzioni e di colori; intendo col melodramma.

Origine del melodramma.

5. Alcuni celebri maestri del Cinquecento, fra i quali grandeggia Pier Luigi da Palestrina (1524-94), avevano educata la fredda musica scientifica del medio evo all'espressione del sentimento e in essa trasfuso la vita e l'impeto dei drammi dell'anima umana, sí da renderla interprete e quasi commentatrice del testo poetico cui s'accompagnava. Verso la fine di quel secolo le ricerche erudite sull'antica musica dei Greci e specialmente sui suoi rapporti colla recitazione delle tragedie, provocarono la risurrezione del canto ad una sola voce e della melodia e condussero alla creazione di

quello stile recitativo (declamazione cantata), che fu insieme coll'espressione musicale del sentimento il vincolo del connubio fra la musica e la poesia. A quelle ricerche consacrò studi amorosi, rincalzati da esperimenti pratici, un'eletta schiera di belli ingegni che si radunava a Firenze in casa del conte Giovanni de Bardi, e di là appunto uscí, per la geniale cooperazione d'un poeta temprato da natura a sentire ogni finezza melodica e d'un musicista studioso e intendente di poesia, il primo melodramma. Il poeta fu Ottavio Rinuccini (1564-1621), « valido compagno al Chiabrera nella riforma metrica e lirica »; il musicista, Jacopo Peri, sovrintendente della Cappella granducale, celebre per la sua perizia nel canto e nel toccar gli strumenti e la sua dottrina nel contrappunto. La loro *Dafne*, azione drammatica semplicissima, elegantemente contesta di endecasillabi misti a settenari e di canzonette liriche, senza intreccio né lusso di apparati e divisa in un prologo e quattro episodi, fu rappresentata primamente in casa del conte Jacopo Corsi nel 1594.

La *Dafne*.

Seguirono poi a breve intervallo: l'*Euridice*, che il Rinuccini stesso verseggiò e il Peri rivestí di note nel 1600 per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV; il *Rapimento di Cefalo* del Chiabrera e di Giulio Caccini, composto per la stessa occasione; l'*Arianna*, ancora del Rinuccini, rappresentata a Mantova nel 1608 colle musiche del Peri e di Claudio Monteverdi, e piú e piú altri melodrammi, che da Firenze diffusero il gusto delle rappresentazioni musicali in quasi tutte le principali città della penisola. Il nuovo genere scenico ebbe circa un quarantennio di florida vita, nel quale la sua struttura acquistò via via maggiore complessità e l'azione piú largo svolgimento, e il genio del Monteverdi, vero creatore della musica melodrammatica, gli infuse uno spirito appassionatamente elegiaco, liberandolo dalla pacatezza un po' accademica della scuola fiorentina.

6. Ma la ben temprata unità in cui musica e poesia si consertavano insieme, non tardò a spezzarsi, soprattutto per causa del nuovo avviamento preso dal melodramma a Venezia, dove nel 1637 fu aperto il primo teatro lirico a pagamento e a mezzo il secolo trionfava la musica fantastica, romorosa, facile di Francesco Cavalli. Accanto agli argomenti mitologico-pastorali, quali erano quelli dei primi drammi lirici, vennero in voga gli argomenti storici e i romanzeschi; ma le fonti onde gli uni e gli altri eran desunti, davano

Decadenza del melodramma nel sec. XVII.

ai poeti poco piú che i nomi dei personaggi, perciocché i fatti e i caratteri (quando non s'inventavano) solevano essere modificati e spesso grottescamente alterati o contaminati secondo i gusti del pubblico, che voleva intrighi e travestimenti da commedia, episodi faceti, chiuse liete e soprattutto scene spettacolose. Dai pomposi intermezzi in uso nelle corti italiane del Cinquecento, il melodramma, nato cortigiano, aveva redato la fastosa ricchezza degli apparati. Il poeta docilmente secondava le esigenze dell'inventore degli ingegni scenici e poneva ogni studio nell'appagare tutti tutti i capricci e i desideri dei musicisti e nel « far campeggiare col trillo e colle ariette l'esquisitezza dei cantanti »; mentre non faceva nessun conto del decoro dei personaggi, della convenienza dello stile al pensiero, della verosimiglianza, della fedeltà alla storia o alla leggenda, d'ogni altra piú ovvia norma della composizione teatrale. Cosí la poesia melodrammatica, non piú legata in fratellevole consorzio, ma asservita alla musica e ridotta alla mercè dei macchinisti e dei virtuosi, precipitò e languí in una lagrimevole decadenza. Ciò però non tolse che codesta giovine figliuola del genio italiano fosse accolta festosamente anche fuori della patria e che a Parigi, adattandosi al gusto di quel popolo e insieme ritornando alla primitiva purezza, desse origine, grazie al maestro fiorentino Giambattista Lulli, all'opera francese.

La riforma del melodramma.

7. Verso la fine del secolo XVII alcuni melodrammi italiani, meno sciamannati degli altri, parevano annunciar prossimo il giorno della rigenerazione. La coscienza del basso stato in cui il teatro musicale era caduto, doveva essere abbastanza diffusa, e nel 1721 un giovane patrizio veneziano fervido cultore delle belle arti, Benedetto Marcello, se ne faceva interprete negli ironici precetti del suo gustosissimo *Teatro alla moda*. Sennonché allora un altro veneziano, Apostolo Zeno (1668-1750), aveva già iniziata e ben avviata l'augurata riforma.

Apostolo Zeno.

Mente incline per natura alla critica e nudrita di vasta e profonda dottrina, lo Zeno pur nell'opera sua di poeta rivela queste doti, per le quali avremo a toccare di lui anche in un altro capitolo. Egli si propose di accostare il melodramma alla tragedia classica, mantenendo l'unità d'azione, usando, quando fosse possibile, un certo rispetto verso le due altre unità, curando la dignità del costume e dello stile, distribuendo le arie con maggior sobrietà e natura-

lezza che non solessero gli altri poeti, dando alle sue composizioni una più regolare struttura. E con questi criteri compose, parte a Venezia e parte a Vienna, dove ebbe per dieci anni (1718-28) l'ufficio di « poeta e istorico di S. M. Cesarea », poco men di settanta melodrammi, d'argomento classico, come il *Temistocle* e il *Caio Fabrizio*; orientale, come l' *Ormisda* e la *Semiramide*; sacro, come il *Gioaz* e il *David* (oratorî); medievale, romanzesco, fantastico. Lo Zeno attinge la sua materia dagli storici e non di rado anche dai drammaturghi francesi e spagnuoli, e quantunque nella tessitura, nell'uso costante di certi intrecci e di certe risoluzioni, nella larga parte fatta agli amori ceda all'andazzo del tempo, pure non calpesta le ragioni della storia e porta sul teatro musicale caratteri di ormai inusata nobiltà, elevati pensieri e una cotal robustezza di stile.

Ma all'erudito veneziano mancano la genialità del poeta e il sentimento musicale. Egli compone più per riflessione che per ispirazione; la sua lingua è non di rado prosaica; i suoi versi e le sue strofette mal s'adattano alle necessità meliche per durezza o discordia di suoni. Ad altri spetta il merito d'aver condotta a compimento la riforma del melodramma, stringendo novamente in bell'accordo la musica e la poesia; a Pietro Metastasio, cui un felice concorso di naturali disposizioni e di estrinseche circostanze condusse ad essere il maggior poeta melodrammatico d'Italia.

La vita di P. Metastasio fino al 1730.

8. Nato a Roma nel 1698 d'una famiglia oriunda d'Assisi, Pietro Trapassi fu avviato agli studi del più austero classicismo da Gian Vincenzo Gravina, che avendo ammirato il precoce ingegno del giovinetto, lo aveva accolto undicenne presso di sé e lo educava con paterna sollecitudine. Primo frutto di quegli studi fu una tragedia di stampo classico, il *Giustino*, che il Trapassi, ribattezzato grecamente Metastasio dal suo benefattore, compose a quattordici anni, preso l'argomento dalla classicissima *Italia Liberata*. Nel 1712 fu condotto a Scalea in Calabria perché vi studiasse filosofia sotto Gregorio Caloprese, dal cui cartesianismo lo spirito del discepolo contrasse forse l'abito dell' esame interno e dell' osservazione serena degli stati psichici, abito fruttuoso più tardi all'arte del poeta. Morto nel 1718 il Gravina lasciando erede il Metastasio d'una gran parte della sua sostanza, il giovine ventenne, che almeno da tre anni era tornato a Roma e vi aveva

preso gli ordini minori, si trovò libero di seguire il suo genio. La severa disciplina cui era stato costretto, lasciò in lui tracce utili e durature: un corredo di soda dottrina e un costante amore del semplice e del naturale; ma da allora in poi la molle e idillica poesia d'Ovidio, del Tasso, del Guarini, del Marino, a lui dianzi vietata, divenne la sua delizia e il nutrimento più caro e più consentaneo al suo ingegno.

Sperperata l'eredità, il Metastasio nel 1720 passò a Napoli, dove s'allogò presso un avvocato; ché il suo benefattore lo aveva pur avviato agli studi della giurisprudenza. Là, dinanzi al sorriso di quel cielo e di quel mare, nel consorzio della società galante, che gradiva la compagnia del giovane abate, bello, gentile, facile improvvisatore di versi, le naturali disposizioni del suo spirito trovarono l'ambiente meglio adatto al loro svolgimento. Nell'occasione di aristocratici festeggiamenti, egli compose alcuni epitalami ed azioni sceniche d'argomento erotico e romanzesco, dove è palese l'imitazione degli autori prediletti, eppure già tralucono una grande abilità descrittiva e uno squisito senso melodico; e appunto una di quelle azioni, gli *Orti Esperidi*, scritta nel 1721 per incarico del viceré, determinò il suo avvenire. Perciocché Marianna Bulgarelli, detta la Romanina, celebre virtuosa che vi sostenne la parte di Venere, prese ad amare il poeta, lo accolse nella sua casa, dove convenivano cantanti di grido e i maestri più rinomati della fiorente scuola musicale napoletana, e lo stimolò a scrivere per il teatro. In quei convegni e alle lezioni del Porpora il Metastasio venne formando quella sua cultura musicale che gli concesse di vagheggiare, e per quanto stava in lui, di promuovere la restaurazione dell'unità artistica del melodramma. Nel carnevale del 1724, ispiratrice ed esecutrice la Bulgarelli, il primo melodramma del Metastasio, la *Didone abbandonata*, fu rappresentato a Napoli, e negli anni successivi a Roma e a Venezia, dovunque con successo trionfale. Gli tennero dietro dal 1726 al '30, il *Siroe*, il *Catone in Utica*, l'*Ezio*, l'*Alessandro nelle Indie*, la *Semiramide* e l'*Artaserse*, che portarono « sulle ali del canto » il nome del poeta fin oltre ai confini d'Italia e schiusero a lui le porte dell'imperiale palazzo di Vienna.

Il Metastasio a Vienna.

9. L'amore non bastò a trattenerlo al fianco della gentile sua Musa, della buona benefattrice di sua famiglia. La-

sciata la Bulgarelli a Roma, Pietro si trasferí a Vienna nell'aprile del 1730, accettando l'ufficio di *poeta cesareo*, che quella corte gli aveva offerto dopo la partenza dello Zeno; né da Vienna si mosse piú, se non per qualche breve soggiorno nelle ville de' suoi protettori. Il lauto stipendio — tremila fiorini, portati poi a cinquemila — e i doni che di continuo riceveva, gli consentivano di godere gli agi della ricchezza. Lieto del favore di Carlo VI, prima, e di Maria Teresa, poi, accarezzato dall'alta aristocrazia viennese, onorato da accademie — fin dal 1718 apparteneva all'Arcadia col nome di Artino Corasio —, da sovrani, da popoli, celebre in tutto il mondo, egli poteva dirsi un uomo felice. La sua indole sommessa, pronta all'ossequio, amante dei comodi e timorosa di perderli, non ripugnava alle cerimonie della vita di corte; il suo animo, tenero e sensibile all'amore e all'amicizia non era capace di turbamenti profondi, simile ad una tersa, ma sottile distesa d'acque, che il vento increspa senza mai suscitarvi procelle durevoli. Nel 1734 gli giunse la notizia che la Bulgarelli era morta lasciandolo erede di tutto il suo. Buono e onesto com'era, rinunciò l'eredità al marito di lei; e della sventura si consolò facilmente nell'amore della sua nuova protettrice, la contessa Marianna Pignatelli vedova d'Althann, che dicono sposasse segretamente. Poeta stipendiato, compose in gran numero melodrammi, azioni sceniche sacre e profane, cantate per onomastici, per natalizi, per nozze della famiglia imperiale o per solennità religiose, secondo gli ordini sovrani; ma dinanzi ai grandi avvenimenti delle guerre di Successione e dei Sette anni la sua lira fu muta. Non poteva, quando altri nol comandasse, vibrare di patriottismo austriaco quel cuore italiano, cui non commoveva carità della Patria italiana.

Il periodo della maggiore operosità del Metastasio fu negli anni fra il 1730 e il '40, nei quali compose undici de' suoi ventisei melodrammi e i piú meritamente famosi: l'*Adriano in Siria*, il *Demetrio*, l'*Issipile*, l'*Olimpiade*, il *Demofoonte*, la *Clemenza di Tito*, l'*Achille in Sciro*, il *Ciro riconosciuto*, il *Temistocle*, la *Zenobia*, e l'*Attilio Regolo* che fu però rappresentato per la prima volta solo nel 1750 a Dresda. Nei decenni successivi i drammi, per non dire delle minori composizioni, si succedettero a lunghi intervalli sino al *Ruggiero* composto nel 1771, e l'attività del poeta s'andò a grado a grado assottigliando. Era vecchiaia precoce che inaridisse la vena scaturita con tanta abbon-

danza nella precoce gioventú? Od era incontentabilità d'artista maturo, che moderasse l'impeto dell'ispirazione? O non piuttosto scoramento d'un uomo che vedeva scomparire il lieto mondo de' suoi anni migliori, altre forme d'arte prender voga e nuove idee serpeggiare nella vecchia società? Forse era tutto questo insieme. Ne' suoi ultimi anni il poeta, fattosi critico, scrisse con indipendenza di giudizio, secondo i tempi, notevole, le sue osservazioni sulla *Poetica* d'Aristotile e sul teatro greco, mirando a dar sanzione di legittimità al dramma musicale col dimostrare come questo fosse il vero continuatore della tragedia classica. Tale concetto era del resto assai comune; il pubblico del Settecento spesso plaudí ai melodrammi del suo beniamino recitati come tragedie senza il sussidio della musica, e quando nel 1782 la morte colse il piú che ottuagenario poeta, una medaglia fu coniata in suo onore colla scritta « Sophocli italico ».

La tessitura dei melodrammi metastasiani.

10. Non accetteremo noi questo giudizio, poiché non ostante qualche esteriore rassomiglianza, la tragedia greca nella sua grandiosa e naturale semplicità, nella sua fedeltà alla solenne poesia della tradizione, nella rappresentazione delle veramente tragiche lotte coll'inflessibile volontà del Fato, resta le mille miglia lontana dal melodramma metastasiano. Il quale nasce semplice e passionato colla *Didone*; si fa d'un tratto complesso per artificiosi intrecci di eventi, nel tempo che il poeta resta in Italia; poi gradatamente si libera da codesti viluppi e assorge ad una forma piú austera e solidamente organata, toccando la sua perfezione nella *Clemenza di Tito* (1734), nel *Temistocle* (1736) e nel *Regolo*. Dalle storie e dalle tradizioni greche, romane, orientali il Metastasio suole attingere solo il dato fondamentale, intorno a cui raggruppa episodi e situazioni di sua invenzione, simili nella maggior parte de' suoi drammi, ancorché in vario modo intrecciati. Di qui nasce una conformità di svolgimenti e di caratteri, alla quale si sottraggono appena i migliori componimenti del periodo viennese. L'amore ha sempre una parte essenziale e dà luogo a conflitti con altri sentimenti, p. es., colla gratitudine, coll'amor patrio, coll'amor paterno; cosí da ogni dramma scaturisce un ammaestramento morale, che ne è l'idea informativa. Sennonché quei contrasti non si sollevano ad altezze tragiche, e se per un momento vi pervengono, la concitazione dei sentimenti si calma nell'onda tranquilla delle ariette

che chiudono le scene, e tutto poi finisce sempre con una lieta catastrofe. Il poeta era portato dalla sua stessa indole a fuggire tutto ciò che potesse produrre impressioni troppo violente e sgradevoli; né diversi erano i gusti del pubblico, che per bocca di Pasquino colpí di frizzi satirici l'audace chiusa del *Catone*, invitando la Compagnia della Morte a levare dal palco scenico, ove giaceva, il cadavere dell'Uticense.

I personaggi.

Massime nei drammi viennesi, alcuni personaggi eroici, come Temistocle e Attilio Regolo, sono disegnati con notevole vigore. Tuttavia anch'essi mancano di quei tratti individuali da cui ricevono vita le figure drammatiche; sicché divengono generiche personificazioni d'un eroismo astratto, che il Metastasio, figlio del suo secolo, si piaceva di predicare e di esemplificare, ma che non era sentito dalla sua anima cosí poco eroica. I suoi personaggi vivono invece quando, smessi gli atteggiamenti da epopea, effondono teneramente i loro affetti; vivono, ma d'una vita superficiale e priva d'intimi motivi, che non è certo quella che loro attribuisce la tradizione o la storia. La Didone metastasiana non ha piú nulla della tragica regina di Virgilio; è semplicemente una donna appassionata, gelosa, pazza d'amore. Alessandro innamorato della figlia del suo nemico, Achille spasimante per Deidamia, scendono al livello di vagheggini del secolo XVIII. Sotto apparenze eroiche, troviamo dunque nei drammi del Metastasio la società dei tempi del poeta col suo spirito e la sua tenera sentimentalità, come in certe pitture mitologiche del Settecento.

Qualità estrinseche.

11. Per codesta inconsapevole rappresentazione della vita contemporanea, per l'attenuazione del tragico nel sentimentale e nel patetico, per l'intreccio dei fatti pubblici ai domestici, il poeta cesareo di Carlo VI è piuttosto un precursore del moderno dramma romantico che un continuatore della letteratura tragica greca. Di questa egli si sforza, nelle migliori sue composizioni, di riprodurre artificiosamente la bella semplicità, mantiene il numero esiguo dei personaggi, rispetta l'unità dell'azione; ma d'altro canto, secondo le sue dottrine critiche, cambia liberamente il luogo, spesso non si fa scrupolo di varcare i limiti assegnati dalla tradizione classica al tempo dell'azione, e nella condotta de' suoi drammi prende non poco dai tragici di Francia e di Spagna. Egli sdegna i goffi artifici

(racconti di confidenti, di nutrici, di messi), di cui si valevano i vecchi drammaturghi per far conoscere gli antefatti e il procedere dell'azione. Ne' suoi drammi questa si presenta chiaramente impostata fin dalle prime scene e avanza rapida colle attrattive dell'impreveduto, ma senza gli urti violenti dell'inaspettato. Nei recitativi il dialogo, quando non lo impacci lusso soverchio di sentenze morali, ha pregi innegabili di vivacità e di prontezza; là e più nelle ariette trovi spesso osservazioni psicologiche e morali che paiono le più semplici e le più ovvie e sono d'una profonda verità, esposte in una forma che pare la più spontanea ed è invece frutto d'arte finissima. In quelle canzonette ci torna dinanzi il lirico squisito (pag. 66) che nel ritrarre i moti più fuggevoli e tenui del cuore e i pensieri più reconditi, nel dipingere a mo' di similitudini spettacoli di marine, di cieli stellati, di tempeste, di rivoli correnti, sa unire la dolce eleganza della parola e la soavità del numero con una concisione, un' esattezza e una lucidità d'espressione inimitabili. È ben vero che per la sua schifiltosità nella scelta dei vocaboli il Metastasio conferí ad impoverire la lingua della poesia; ma pochi altri poeti riuscirono, come lui, a fermare in una forma che divenne quasi sacramentale, tante verità morali confusamente ondeggianti nella coscienza di tutti; e perciò molti de' suoi versi e delle sue strofette sono passati in proverbio.

Il melodramma dopo il Metastasio e l'opera buffa.

12. Ultimo frutto della Rinascenza, il melodramma metastasiano rappresenta ancora una volta quell'idealizzazione classicheggiante del sentimento moderno, la cui tradizione per mezzo al Marino, al Tasso, al Molza, al Poliziano risale al Boccaccio. Gli fa riscontro l'opera buffa, che, mettendo in musica la commedia, rappresenta la realtà volgare e plebea della vita. Essa nacque dallo svolgimento autonomo degli intermezzi e degli episodi comici dei melodrammi seri; e maturatasi lentamente nel secolo XVII, s'affermò colla pienezza de' suoi caratteri nel primo decennio del Settecento a Napoli, dove trovò il terreno più propizio ad una fioritura ricca e gloriosa. Ivi si sbizzarrí dapprima a ritrarre con fotografica esattezza (il dialetto vi ha gran parte) scene della vita del popolino; poi si volse principalmente alla satira; e finalmente nella seconda metà del secolo ebbe il suo fulgido meriggio. Maestri come Domenico Cimarosa e Giovanni Paisiello, le diedero le note; e nell'autunno del 1775 fu rappresentato il *Socrate immaginario*, « una delle più ge-

niali produzioni artistiche della letteratura drammatica italiana ». Lo ideò Ferdinando Galiani, un abate pieno di spirito e d'ingegno, di cui toccheremo anche nel prossimo capitolo; lo distese Giambattista Lorenzi, autor comico fecondo; e ne uscì una « commedia per musica » piena di sali aristofaneschi e di episodi e caratteri gustosissimi, nella quale è argutamente satireggiato certo dotto professore napoletano. Pochi anni dopo, Lorenzo da Ponte, cenedese, curioso tipo d'avventuriere, che fu imperial poeta di teatro a Vienna dal 1782 al '93 e finì in America quasi novantenne nel 1838, dava al Mozart il libretto, non privo d'una cotal leggiadria, del *Don Giovanni*. La commedia musicale trionfava dovunque; ma anche in essa, come nell'opera seria, il testo era novamente sopraffatto dalla musica, nella quale svaporava la parola, ridotta a suono vuoto di significato ideale. Così la poesia del Rinascimento finiva. Il rinnovamento operato dal Metastasio tramontò infatti con lui, e il melodramma quasi non fu più opera d'arte poetica. D'ora innanzi non avremo più ad occuparcene, se non per qualche raro cultore felice ch'esso ebbe tra una folta schiera d'ignobili mestieranti della poesia.

Precursori del Goldoni.

13. Se la svenevole sensibilità e gli atteggiamenti pseudo-eroici della società italiana del Settecento si rispecchiano nei melodrammi di quell'anima sinceramente arcadica che fu il Metastasio; la vita di quel tempo, in particolare la vita veneziana, palpita ancora in tutta la varietà de' suoi aspetti multiformi nelle commedie di Carlo Goldoni, grande pittore della realtà umana.

Già nei primi decenni del secolo, Giambattista Fagiuoli, Girolamo Gigli e Jacopo Angelo Nelli, fiorentino il primo e da noi ricordato fra i burleschi (pag. 72), senesi gli altri due, avevano propagato specialmente in Toscana la commedia di carattere e di costume, contrapponendola con più o men chiara coscienza di propositi alla commedia dell'arte e alla commedia spagnoleggiante, accette, come sappiamo, al pubblico per i viluppi inverosimili e le sguaiataggini arlecchinesche. A tutti e tre giovarono, con la natia vivezza degli ingegni, gli esempi del Molière; massime al Gigli, che nel suo *Don Pilone* (1711) rimaneggiò, arricchendolo di nuove scene, il *Tartufe*, e ne fece una fiera satira di quel falso pietismo e in generale di quella untuosa ipocrisia che inquinavano la società toscana sotto il granducato di Cosimo III. Il Fagiuoli nelle sue farse e commedie dall'or-

dito semplice e chiaro, ritrasse con bella vena di sano realismo la vita del popolo cittadinesco e campagnuolo; il Nelli (1670-1767), più fedele agli intrecci comici tradizionali, la vita delle classi medie; satirici anch'essi, ma meno pungenti del Gigli e men copiosi di personali allusioni. Così un nuovo avviamento del teatro comico si veniva disegnando e la Toscana porgeva la mano alla Lombardia, dove il Maggi e il Lemène avevano pure tentato la commedia di costumi, in dialetto. Ma con forze ben maggiori e migliori di tutti costoro e con intenti assai meglio definiti s'accinse all'opera rinnovatrice il Goldoni.

La vita del Goldoni fino al 1741.

14. La vita di questo Veneziano, buono, pacifico, incapace di sdegni profondi e di gioiose esaltazioni, schiettamente innamorato dell'arte, fu tutta dominata dalla passione e dal pensiero del teatro. Bambino di quattro anni (1711), egli « trovava delizioso divertimento » quello dei burattini, che il padre gli faceva muovere sul teatrino domestico; ad otto anni « ebbe la temerità di far l'abbozzo d'una commedia », e gli autori comici che la piccola biblioteca paterna gli offriva, erano la sua lettura favorita; a Perugia, ove la sua famiglia dimorò alcun tempo ed egli fece gli studi d'umanità, recitò la parte di prima donna — ché negli Stati del Papa le donne non erano tollerate sulla scena — in una commedia del Gigli; a Rimini lasciò in asso il suo maestro di filosofia per frequentare una compagnia di comici, e quando questi partirono, s'imbarcò con loro e tornò a casa sua, a Chioggia. I suoi genitori pensarono allora di farne un avvocato e lo mandarono prima a Venezia a far pratica nello studio d'un procuratore civile, poi all'Università di Pavia (1723), dove ottenne un posto nel collegio Ghislieri. Ma al terzo anno ne fu espulso per certa satira contro le donne pavesi, e la laurea dottorale non l'ebbe se non nel 1731 a Padova, morto che gli fu il padre. Frattanto non aveva smesso di divorare opere teatrali antiche e moderne, e la *Mandragola*, come la prima commedia di carattere che gli cadesse sott'occhio, lo aveva riempito d'ammirazione; a Chioggia, addetto alla cancelleria criminale, aveva cominciato ad esercitare quel suo alacre spirito d'osservazione, di cui diede sí belle prove più tardi; a Feltre, mentre era occupato nello stesso ufficio, aveva recitato nella *Didone* del Metastasio e apprestato per un teatro di dilettanti due intermezzi comici.

Per buona ventura dell'arte nostra, la laurea non gli tolse i grilli del capo, e nel 1733 l'avvocato Goldoni si trasferí da Venezia a Milano colla speranza di farvi rappresentare un suo melodramma, *Amalasunta*. Ma questo non piacque al direttore degli spettacoli e finí sul fuoco per mano dell'autore stesso, che però fu trattenuto a Milano e accolto come gentiluomo di camera dall'ambasciatore della Serenissima. Fortuna insperata, ma non proprio quella che il Goldoni s'augurava. Solo l'anno dopo, essendo capitato dopo mille peripezie a Verona, riuscí ad infilare la strada cui Natura lo traeva, unitosi colla compagnia comica Imer, che l'autunno e l'inverno recitava al S. Samuele di Venezia. Nel novembre del 1734, da quella compagnia appunto e in quel teatro fu rappresentata la sua tragicommedia *Belisario*, con lietissimo successo. Le tennero dietro in quell'anno e nei successivi, fino al 1741, altre tragicommedie e tragedie e commedie a soggetto e drammi per musica e intermezzi comici, i quali ultimi offrivano al Goldoni occasione di spargere nel suo proprio campo semi atti a produrre un giorno frutti maturi e piacevoli.

Inizio della riforma goldoniana.

15. Da lungo tempo, forse fin da quando nell'autunno del 1724 gli era stata data a leggere la *Mandragola*, il Goldoni aveva concepita l'idea d'una riforma del teatro. Portato dalla innata inclinazione del suo ingegno a trattare la commedia, ei si proponeva come meta la buona commedia, un genere cioè di spettacolo teatrale che avesse suo fondamento nel carattere dei personaggi e mettesse sulla scena la natura senza guastarla. Non era facile impresa; ché vi si opponevano il mal gusto del pubblico e le male abitudini degli attori assuefatti a farsi applaudire coi grossolani artifici della recitazione estemporanea; onde il Goldoni dovette procedere nella sua riforma per gradi, per non irritare gli amatori di quello che si diceva il teatro nazionale. Cominciò col dare una cert'aria di nobiltà alle rancide buffonerie dei *soggetti*, e il pubblico parve intendere quanto fosse preferibile la commedia ragionata alla triviale ed insulsa; poi, studiate le particolari attitudini de' suoi comici, avventurò nel 1738 una commedia di carattere, il *Momolo cortesàn* (Girolamo, uomo di mondo), della quale scrisse solo la parte dell'attore principale, lasciando il resto all'improvvisazione, e il pubblico fece plauso cosí a questa come ad altre composizioni dello stesso tipo; infine nell'anno comico 1742-43 preparò per la sua compagnia la *Donna di*

garbo, la prima commedia che egli interamente scrivesse. Così la commedia *premeditata* prendeva il posto dell'*improvvisa*, senza però contrapporvisi risolutamente; perciocché nella *Donna di garbo* il carattere principale non era tratto dal vero, anzi derivato dalle particolari qualità dell'attrice per cui la commedia era stata ideata; le maschere partecipavano ancora all'azione, né l'argomento si scostava da quello di molti scenari cosiddetti di trasformazioni, se non in quanto la servetta, protagonista, con più di verità e dignità rappresentava diversi caratteri senza mutar di linguaggio, né di vestito.

Il Goldoni colla compagnia Medebac.

16. Costretto da domestiche traversie ad abbandonare Venezia, il Goldoni — e gli era compagna la moglie Nicoletta Conio, un angelo di donna, che aveva sposato nel 1736 — dopo aver vagato oltre un anno per l'Emilia, la Romagna, la Toscana, pose stanza a Pisa nell'autunno del 1744 e si rimise a far l'avvocato. A rinfocolare il non mai spento suo amore per il teatro venne il capocomico Girolamo Medebac, che l'indusse ad accettare l'ufficio di poeta della propria compagnia con l'annuo assegno di quattrocento ducati. Ed ecco il Goldoni di nuovo a Venezia; eccolo riprendere nell'autunno del 1748 sulle scene del S. Angelo l'opera sua riformatrice. Dopo qualche abile concessione ai gusti del pubblico, egli fece recitare la *Vedova scaltra*, commedia di carattere, nella quale con maggior ardimento e più piena coscienza delle proprie forze procedeva per la via segnata dalla *Donna di garbo*, e poco dopo la *Putta onorata*, « vero dramma della povertà onesta che resiste alle seduzioni della ricchezza ». Gli spettatori applaudivano, e il poeta da questi applausi e dalle punture degli emuli, che sfogavano le loro invidie dal palco scenico d'altri teatri cittadini, era stimolato a sempre nuove creazioni di figure e di scene colte dal vero, nelle commedie succedentisi con ininterrotta continuità.

Nei quattro anni che il Goldoni stette col Medebac, apparve tutta la meravigliosa fecondità, anzi l'impeto creativo del suo genio, e il pubblico, quantunque facesse talvolta il viso dell'arme, fu conquistato alla rinnovata maniera del teatro comico. Sulla fine del carnevale del 1750, la partenza d'un eccellente attore e la caduta d'una commedia goldoniana avevano scosso le sorti della compagnia; i maligni parlavano di esaurimento del poeta; il pubblico disdiceva i palchi per la seguente stagione. Ma il Goldoni

prende animo dalla disfatta; nell'ultima recita fa promettere per l'autunno e il Carnevale prossimi sedici commedie nuove in tre atti e mantiene trionfalmente la promessa. Di quelle sedici, anzi diciassette commedie, alcune sentono la negligenza della fretta; ma altre son di quelle che sfidano ogni mutare di scuole, di gusto e di costumi, come la *Bottega del caffè*, gustosissima « pittura d'ambiente », allietata da una schiera di macchiette comiche, tra le quali primeggia Don Marzio, il ciarlone maldicente. Né quello sforzo inaridí la vena del genial commediografo. Nel dicembre dello stesso anno 1751 egli dava alla scena la *Locandiera*, uno dei piú cari gioielli del suo teatro.

Il Goldoni al teatro di S. Luca.

17. Nel Carnevale del 1752 il Goldoni si guastò col Medebac e allontanatosi da lui, passò nell'anno comico successivo al teatro di S. Luca di cui era proprietario il patrizio Francesco Vendramin, obbligandosi a dare ogni anno otto commedie premeditate. In sulle prime il teatro piú vasto, dove le azioni semplici e delicate e le fini lepidezze perdevano di molto, e gli artisti, non ancora addestrati al nuovo metodo di recitazione, lo costrinsero a ricorrere ad argomenti che gli permettessero di unire al comico lo spettacoloso, e colla *Sposa persiana* egli aperse la serie delle sue commedie eroiche e romanzesche. A questo genere, cui il suo genio a buon dritto ripugnava, tornò poi tratto tratto per appagare le esigenze del pubblico e fors'anche per renderlo, mediante il contrasto, piú pronto a gustare la buona, la vera commedia, che era pur sempre l'oggetto principale delle sue cure.

Il continuato esercizio gli aveva affinato lo spirito d'osservazione, resi piú larghi e sicuri i criteri dell'arte, accresciuta sempre piú la pratica delle opportunità e necessità della scena. Tolta di mezzo l'improvvisazione, dato carattere piú realistico ed umano alle maschere, ristretto e anzi talvolta soppresso il loro intervento, abbandonati interamente i viluppi ingarbugliati e sostituito ad essi il giuoco dei caratteri vari in vivissimi quadri di costumi contemporanei, egli vedeva ormai attuata la bella idealità che aveva mosso primamente la sua penna. Per il S. Luca compose in dieci anni piú che sessanta commedie, alcune delle quali serbano ancor oggi tutta la loro freschezza; per es. *Un curioso accidente* (1755), dove l'amor di due giovani, delicatamente rappresentato, è condotto senza artifici, per via di naturalissime trovate, alla felicità del matrimonio; le *Barufe*

chiozzotte (leggi *ciosote*), stupenda riproduzione di quella vita popolaresca che il Goldoni aveva osservato quand'era addetto alla cancelleria criminale di Chioggia; e i *Rústeghi* (1760), dove con mirabile finezza sono tratteggiate le diversità di quattro caratteri simili, di quattro amici dabbene ed onesti, ma difficili, burberi, ligi agli usi del tempo antico e schivi delle mode, dei divertimenti, del consorzio del mondo.

Gara col Chiari.

18. Ma non senza contrasti il Goldoni aveva proseguito e compiuto la sua riforma. Nel teatro di S. Angelo gli era succeduto, come poeta della compagnia, l'abate Pietro Chiari bresciano (1711-85), uomo non iscarso d'ingegno ma privo di coscienza artistica, grande scombiccheratore, secondo che la moda portava, di lettere o di dialoghi o di novelle e romanzi, scrittore gonfio, sciatto, trasandato, eppure non indegno di qualche considerazione come divulgatore di idee nel secolo XVIII. Invidioso dei trionfi del Goldoni, il Chiari che non aveva né criteri d'arte suoi propri, né agile fantasia inventrice di personaggi e d'intrecci, prese a perseguire il rivale con satire e scherni e a scimmiottarne tanto le commedie familiari quanto quelle d'argomento esotico, contrapponendo commedia a commedia, la *Schiava chinese* alla *Sposa persiana*, la *Donna di spirito* alla *Donna di garbo*, il *Mario cortesàn* al *Momolo cortesàn* e via di seguito. La città, della cui frivola vita il teatro era parte essenziale, fu tutta in movimento per quella gara (1754); *chiaristi* e *goldonisti* s'abbandonarono ad un ignobile palleggio d'invettive in rima e in prosa, e mille pettegolezzi e volgarità si mescolarono alla battaglia, che il Goldoni, calmo e moderato anche in quei momenti, combatteva per un'alta idealità artistica e il Chiari più per interesse che per amore dell'arte. Anche l'Accademia dei Granelleschi, sorta alcuni anni prima a Venezia a difesa del « toscanesimo cinquecentistico ed erudito », entrò in lizza, e Carlo Gozzi, che ne era l'anima, cominciò a menar colpi a destra e a manca, appaiando nella sua disapprovazione il Chiari e il Goldoni.

Carlo Gozzi contro il Goldoni e il Chiari.

19. Spirito pavidamente avverso ad ogni novità nella politica, nella scienza, nella letteratura, il Gozzi (1720-1806), impegnò la lotta per sostenere la morente arte della commedia improvvisa. Nella *Tartana degli influssi*, specie di lunario burchiellesco per l'anno 1756, nella *Marfisa bizzarra*, poema faceto in ottave, e in più altri scritti volse

le armi del ridicolo, della satira e dell'ironia, delle quali natura gli era stata liberale, contro i due contendenti, massime contro il Goldoni, di cui metteva in canzonatura la riforma, rimproverandogli i soggetti tenui e i personaggi di basso stato e perfino accusandolo di deprimere i nobili e d'accarezzare la plebe. Poi avendo il Goldoni risposto che il principal argomento in favore delle sue commedie stava nella folla che si pigiava nel teatro per udirle, il Gozzi si piccò di mostrargli che « qualunque novità, anche la più sciocca era buona per tirar gente al teatro e ch'egli avrebbe conseguito il medesimo risultamento con una fiaba qualsiasi di quelle che le nonne e le serve narrano ai bimbi accanto al fuoco ». Nacque così *L'Amore delle tre melarance*, fiaba in cui il fantasioso racconto popolare, già raccolto dal Basile, è drammaticamente atteggiato con l'intervento delle maschere, e la satira del Goldoni e del Chiari assume forma artistica in personaggi e in finzioni allegoriche.

Le *Fiabe* di C. Gozzi.

L'*Amore delle tre melarance*, rappresentato al S. Samuele di Venezia nel gennaio 1761, ebbe un trionfo clamoroso; né minor favore incontrarono le altre nove fiabe che il Gozzi compose e diè a recitare alla compagnia del celebre Truffaldino Antonio Sacchi, fino al 1765. Sennonché mentre della prima egli non aveva steso che il canovaccio, nelle altre lasciò all'improvvisazione solo le parti delle maschere, e neppur queste per intero; tentò d'introdurre dei *caratteri* e nei momenti migliori preferí il verso alla prosa. Gli è che i suoi propositi si erano venuti mutando ed egli non voleva più dimostrare « che ogni ciancia è buona per attirar folla al teatro, bensì che l'artificio scenico, l'invenzione, lo stile possono dar grandezza a qualunque argomento, quantunque puerile »; al semplice puntiglio s'era sostituito un ben definito intento d'arte. Per questo il Gozzi tentò di ringiovanire e nobilitare le libere forme della commedia improvvisa, e trasfondendo in esse il fantastico delle novelle orientali, delle fiabe infantili e delle narrazioni romanzesche italiane, con elementi vari di satira contemporanea, s'argomentò di creare un tipo di commedia popolana in contrapposizione alla commedia borghese. Ma il genere non attecchí e le Fiabe gozziane, a malgrado di certi loro innegabili pregi, non tardarono a cadere fra noi in dimenticanza. Lieta e durevole fortuna, per ragioni che qui non accade accennare, ebbero invece presso i Tedeschi, e una d'esse, la *Turandot*, fu rimaneggiata dallo Schiller per il teatro di Weimar.

Il Goldoni a Parigi.

20. Quando le fiabe del Gozzi trionfavano su quelle stesse scene che avevano vedute le prime prove del Goldoni, questi non era più a Venezia. Disgustato e stanco della lunga guerra, adescato dalla speranza di nuova gloria e di maggior lucro, egli aveva accettato l'invito di recarsi a Parigi a scrivere per il teatro della commedia italiana, e nell'aprile del 1762 aveva lasciato non senza rimpianto la patria da lui amata teneramente e i luoghi testimoni della sua gloriosa, ancorché contrastata, carriera artistica. A Parigi, attori e pubblico erano abituati alle commedie estemporanee, talché il Goldoni a malincuore dovette cedere all'andazzo, e mentre veniva sperimentando nuovi ingegnosi partiti per vincere le riluttanze e mettere in onore anche colà la buona commedia, si rassegnò a comporre nuovi scenari sui vecchi soggetti. Lo faceva con bell'arte, e gli applausi non mancavano; ma intanto le sue nuove commedie scritte, fra le quali il graziosissimo *Ventaglio*, cadevano per l'insufficienza dei comici. Egli sospirava il momento del ritorno in patria, e dopo due anni avrebbe infatti abbandonato Parigi, se non fosse stato accolto alla Corte come maestro d'italiano delle principesse reali. Nel 1768 fu esentato dal servizio e graziato d'una pensione annua di quattromila lire, che gli concesse di godere d'una modesta agiatezza e di tornare, libero da impegni, all'arte sua prediletta. Frutto squisito di codesta attività fu, tra altro, *Le Bourru bienfaisant* (*Il burbero benefico*), commedia di semplicissima tela e di mirabile finezza nella dipintura dei caratteri, che il Goldoni scrisse in francese e ch'ebbe successo trionfale.

Le *Memorie* del Goldoni.

Le vicende, non tutte liete, della lunga vita, le amarezze e gli sconforti delle lotte combattute per l'arte, non avevano turbato la serenità di quell'anima. Ne' suoi ultimi anni egli ebbe vaghezza di riandare il passato e scrisse in francese le sue *Memorie*, gradevolissimo libro, in cui la briosa vivezza e una sottil vena di bonaria ironia ti fanno perdonare le molte inesattezze della cronologia e di qualche particolare racconto. Le *Memorie*, che ebbero poi la loro maggior diffusione in una cattiva traduzione italiana, furono compiute dal Goldoni nel 1787, due anni prima che scoppiasse la Rivoluzione. Del moto filosofico e civile che la veniva allora preparando, pare ch'egli non s'accorgesse; ma visse ancor tanto da vedere sconvolto il vecchio ordine sociale e politico e da soffrire egli stesso le conseguenze

dell'immane bufera. La Rivoluzione gli tolse l'assegno di cui godeva, e il povero vecchio che sí gran onda di sano buon umore aveva mosso colle sue arguzie, passò in un doloroso squallore i suoi ultimi mesi. Ai 7 di febbraio del 1793 un decreto della Convenzione Nazionale, su proposta del poeta Giuseppe Maria Chénier, fratello del più famoso Andrea, restituiva al Goldoni la sua pensione. Troppo tardi! Questi era morto il giorno prima e la pensione toccò in parte alla vedova, che sempre era stata al grande commediografo fida compagna e dolce consolatrice.

La morte.

21. Il teatro goldoniano comprende da dugentocinquanta composizioni, varie assai d'argomento, di forma, di pregio. Di contraggenio, per assecondare i gusti del pubblico e degli attori, per obbedire ai patti stretti con gli impresari, per un ghiribizzo suo proprio, per vanità d'imitazione o d'emulazione il Goldoni scrisse tragedie, melodrammi, commedie storiche e romanzesche, intermezzi lirici, scenari; ma non da questa forzata produzione si può far giudizio della sua arte, sí dalle commedie ch'ei compose per libera e spontanea ispirazione del suo genio a specchio della realtà contemporanea. Da sole passano di molto il centinaio, e certo non son tutte modelli del loro genere; anzi ve n'han molte che non superano la mediocrità, ed alcune sono addirittura cattive; puerili o scipite nella favola, scolorite nel dialogo, coi caratteri appena sbozzati. Tuttavia, anche nelle più deboli, anche in quelle che il pubblico seppellí appena nate e che oggi son cadute nell'oblio, traluce non di rado alcuna delle qualità essenziali dell'arte goldoniana, qualità che ora brevemente tratteggeremo.

Il teatro goldoniano.

Dal teatro scritto francese e italiano, dagli scenari della commedia dell'arte, da qualche romanzo in voga il Goldoni deriva talvolta l'idea dell'intrigo e dei caratteri, nonché particolari temi e situazioni sceniche; ma più di sovente l'ispirazione gli viene da' suoi stessi casi, da persone vedute, da aneddoti veri. Nella sua mente i germi sparsi dalle letture e dalla vita prontamente si svolgono in intrecci semplici e naturali, contesti di fatti consueti, non di straordinarie congiunture. Poche scene, talvolta anzi una sola, gli bastano a distendere con disinvolta sveltezza le fila dell'intreccio e a segnare i contorni dei caratteri; ond'è risparmiata allo spettatore la pena di quei lunghi discorsi dilucidativi degli antefatti, che quasi sempre assiepano in sul limitare la commedia classicheggiante del secolo XVI.

Tessitura e comicità delle commedie del Goldoni.

Per le regole tradizionali egli ha un ragionevole ossequio; si studia di serbare l'unità dell'azione e del tempo, ma interpreta con molta larghezza l'unità del luogo; ed il suo canone critico è « di non sacrificar mai una commedia che possa esser buona ad un pregiudizio che la può render cattiva ».

Nelle sue commedie l'azione si svolge solitamente rapida e senza impacci, con perfetta naturalezza, allietata da una vena perenne di festività, che zampilla dall'intima gaiezza dello scrittore. Incline per indole, per educazione, per abitudine di famiglia a scorgere gli aspetti comici della vita, egli riesce a suscitare il riso colla schietta rappresentazione di personaggi umani operanti secondo che detta la loro natura, di fatti quotidiani, di costumanze che tutti hanno sott'occhio, senza ricorrere ad artifici grossolani e volgari, ad arguzie innestate a forza nel dialogo. Di là nascono le *situazioni comiche*, delle quali nessuno trovò mai tanta copia e varietà quanta il Goldoni.

Caratteri.

22. Il suo teatro offre tutta una galleria di figure trasportate dalla vita sulla scena e di quadri di costume colti dal vero. I caratteri, tratteggiati con gran cura specie nelle commedie che da essi s'intitolano, vanno acquistando pienezza e rilievo a mano a mano che le fila dell'intreccio s'aggrovigliano e si sciolgono, e noi li vediamo muoversi e agire nell'individuale concretezza della loro vita. Ecco, per esempio, i quattro *Rústeghi*, il Cristofolo della *Casa nova*, il Geronte del *Burbero*, variazioni d'un medesimo carattere misto di bontà e salvatichezza, le quali fan manifesto il mirabile acume del Goldoni nello scorgere e figurare le diverse gradazioni d'una stessa passione; ecco la stirpe numerosa degli avari, ciascun dei quali ha lineamenti suoi propri che gli assegnano un posto appartato; ecco l'*Adulatore*, il *Bugiardo*, il maldicente; ecco la bella serie delle figure femminili: la *Donna capricciosa*, la Mirandolina della *Locandiera*, onesta, vivace, maliziosetta, la siora Felicita dei *Rústeghi*, piena di spirito e di buon senso, la Bettina della *Putta onorata* e via dicendo. Sono caratteri semplici, piuttosto superficiali, comuni; ché il Goldoni non è fatto per le analisi troppo acute dei sentimenti e non è un pensatore profondo come il Molière. D'altra parte i caratteri complessi, le raffinate eccezioni psicologiche che il dramma modernissimo si compiace di rappresentare, le figure che tra la folla grandeggiano per

bontà o per nequizia, contrastavano cogli stessi suoi criteri artistici e col concetto fondamentale della sua riforma.

Costumi.

Accanto ai caratteri, i costumi. La vita della borghesia trafficante, dei risaliti agognanti agli onori della nobiltà, dei nobili spiantati desiderosi di rinnovare mediante l'acquisto d'una buona dote gli ori del blasone, del popolo brulicante nei *campieli* cittadini e sulla marina di Chioggia, è ritratta dal Goldoni con tale realismo nelle particolarità, con tale vivacità e armonia di colorito nel complesso, che l'impressione della copia non è diversa da quella del vero. Egli è un osservatore attento, coscienzioso, minuto ed insieme un artista che lavora di getto, fondendo le sue osservazioni in un tutto che ha i caratteri, i pregi e anche i difetti della spontaneità, quasi dell'improvvisazione. Come pittore della vita sociale veneziana, egli rassomiglia a Pietro Longhi, « il Goldoni della pittura », salvo che mentre questi ritrae specialmente scene domestiche della classe patrizia, il commediografo volge di preferenza lo sguardo alla borghesia ed al popolo. Come pittore della esteriore fisonomia di Venezia, egli ricorda Antonio Canal, detto il Canaletto, le cui tele ed incisioni riescono a dare viva l'impressione delle *calli*, dei campi, dei *rii* veneziani.

L'elemento satirico.

23. Grande ottimista, il Goldoni vede tutto roseo; conduce spesso i suoi viziosi a pentirsi e a correggersi; considera le debolezze umane con bonaria indulgenza, e pur lasciando che l'osservazione comica volga alla satira, di rado diviene acre e violento. Tuttavia nessuno dei vizi della società gli sfugge, e se in apparenza risparmia il patriziato veneziano, viene indirettamente a colpirlo nei tanti nobili di tante altre città italiane, che pone in iscena, e nell'alta borghesia che, avida di titoli e d'onori, uniformava la sua vita a quella del patriziato. Le costumanze fastosamente spenderecce, rovina delle famiglie, l'immorale istituto dei cicisbei o cavalieri serventi, la falsa educazione dei monasteri, il predominio della donna nella vita sociale, tutto egli satireggia con arguta urbanità, senza fiele, per lo più senza esagerazioni.

Alle falsità della moda e alla leggerezza del mondo galante si contrappongono nelle sue commedie l'austerità delle antiche consuetudini e lo spirito conservativo dei *laudatores temporis acti*; al presente corrotto e decadente, il passato nella sua rigida immobilità. Il Goldoni non ha tenerezze nè per l'uno nè per l'altro, e per bocca d'alcuni

suoi personaggi, massime di Pantalone dei Bisognosi, onesto e giudizioso mercante veneziano, fa udire la voce del buon senso, che ammonisce: « *el titolo no basta*, e bisogna valerqualche cosa colla mente e col cuore perché la ricchezza e il privilegio non siano un'ingiustizia di più e per esser degni di stima e di rispetto », e che predica la legge d'amore contro la severità ciecamente autoritaria: « amè, se volé esser amai ». L'eco delle nuove dottrine d'eguaglianza, che nunzie dell'avvenire si diffondevano rapidamente dovunque, risuona anche per entro al teatro goldoniano, dove qualche figura di popolano ruvido, ma onesto e dignitoso, come il Tita Nane delle *Barufe chiozzotte*, pare un rimprovero alla vita inutile e senza dignità di troppi patrizi contemporanei.

La lingua, lo stile, e il dialogo

24. Il Goldoni scrisse in prosa la maggiore e miglior parte delle sue commedie; una ventina in versi martelliani; alcune poche in endecasillabi sciolti o in metro vario. Sono una dozzina o poche più quelle scritte per intero in dialetto veneziano; nelle altre o il vernacolo s'alterna alla lingua comune italiana o questa tiene il campo da sola.

Quantunque il Goldoni sia vissuto alcuni anni in Toscana, anzi vi si sia recato appunto per trattare con Fiorentini e Senesi « testi viventi della buona lingua italiana », pure non riuscì ad impratichirsi siffattamente di questa da poterne usare con piena sicurezza e disinvoltura. Non si può infatti negare che come il suo stile è in generale disadorno ed incolto, così la sua lingua sia spesso impropria, impacciata, barbareggiante. Sennonchè è d'uopo ricordare che questi difetti non sono tutti, né sempre dovuti ad imperizia, sì anche al proposito deliberato di riprodurre la lingua che si parlava allora in ogni parte d'Italia e di creare un teatro che potesse esser gustato a Venezia e in Lombardia come in Toscana. Tant'è vero che se la lingua letteraria del Goldoni manca d'ogni sapore fiorentinesco, non è meglio dotato di sapor veneziano il dialetto ch'ei fa parlare ai personaggi non popolani. Quanti, per esempio, dei discorsi di Pantalon non paiono impacciate riduzioni vernacole di originali scritti nell'idioma letterario!

Forse anche in materia di lingua il grande riformatore del teatro amò continuare e perfezionare, anziché spezzare la tradizione dei comici, tradizione viva ancor oggi, come facilmente avverte chi oda una compagnia dialettale reci-

tare fuori della sua regione. Così non dai libri ma dal teatro improvviso egli apprese a dare al dialogo quella viva ed efficace rapidità che, ravviata e disciplinata da lui, forma tuttora insieme con la comicità e l'umanità dei caratteri, una delle più belle attrattive delle sue commedie.

La commedia goldoniana dopo il Goldoni.

25. Pochi e di scarso valore, né sempre fedeli alla maniera del maestro furono i prosecutori del Goldoni. Altri generi di spettacolo meglio rispondenti alle condizioni psicologiche del tempo, trasferiti in Italia d'Oltralpe o maturatisi fra noi, contesero, in una colla decrepita commedia dell'arte e coi drammi spettacolosi, le scene alla commedia di carattere e di costume; non sí per altro che essa non abbia avuto ancora nella seconda metà del secolo XVIII qualche non ispregevole cultore. Il conte bolognese Francesco Albergati (1728-1804), quando non preferì altri generi teatrali, la trattò con più aperti e determinati intenti di satira sociale che non avesse il Goldoni, ma appunto per ciò senza l'umana larghezza della rappresentazione e senza la bella arte scenica del Veneziano. Di questo fu grande ammiratore e forse il più puro imitatore nella seconda metà del Settecento, il romano Giovan Gherardo De Rossi (1754-1827), destro nell'invenzione delle favole e nella concezione dei caratteri, garbato nel dialogo, ma scarso di acume analitico e di forza comica. La sua vita si protende molto addentro nel secolo XIX, fino ai tempi in cui tenevano il campo le commedie di Giovanni Giraud (1776-1834), che seppe riprodurre sulla scena la semplice realtà con vivezza e con ricca vena di spirito comico. Il Giraud è senza dubbio il più felice e genuino continuatore della tradizione goldoniana nella prima metà del secolo pur ora tramontato; di buon tratto superiore al piemontese Alberto Nota (1775-1847), freddo nel dialogo, accademico nella lingua, tedioso per la manifesta ricerca dell'ammaestramento morale.

Come il Metastasio, così il Goldoni non ebbe dunque grande e durevole efficacia sugli avviamenti delle lettere nostre; ma la sua riforma fu un cospicuo segno dei tempi, una solenne affermazione di quel ritorno dell'arte alla verità e alla naturalezza e quindi a' suoi fini sociali ed umani, che nei prossimi capitoli vedremo propugnato dai teorici e nella pratica bellamente attuato.

Bibliografia.

A. Lombardi, op. cit., vol. III. lib. III, cap. III. Morsolin, op. cit., cap. V. Belloni, op. cit., VII, VI, VIII. Concari, op. cit., cap. II, III. Landau, op. cit., Parte II, cap. III, I, II. G. Guerzoni, *Il teatro Italiano nel secolo XVIII*, Milano 1876; lezioni IV-XIV. Vernon Lee. *Il Settecento in Italia*, Milano 1882, vol. II. De Sanctis, *Storia*, volume II, cap. XIX. — **1-2**. M. Scherillo, *La commedia dell'Arte in Italia*, Torino 1884, e una conferenza nella *Vita Italiana nel Seicento*, Milano 1895. B. Croce, *Pulcinella e il personaggio del Napoletano in Commedia*, Napoli 1899. L. Moland, *Molière et la comédie italienne*, Parigi 1867. A. Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France*, Parigi 1882. *Scenari inediti della commedia dell' arte* pubbl. da A. Bartoli, Firenze 1880. — **3**. A. Lisoni, *La drammatica Italiana nel sec. XVII*, Parma 1898. Michelangelo Buonarroti il giovane. *La Fiera e la Tancia*, Firenze, Le Monnier, 1860, in 2 parti. — **4**. La *Filli* del Bonarelli e l' *Alceo* dell' Ongaro, nel volume *Drammi dei boschi e delle marine*, della *Biblioteca class. economica* del Sonzogno. — **5**. R. Rolland, *Histoire de l' opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*, Parigi 1895. *Commemorazione della riforma melodrammatica*, negli *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, XXXIII, 1895. — **7**. L. Pistorelli, *I Melodrammi di A. Zeno*, Padova 1894. — **8-11**. E. Masi, *P. Metastasio*, nel vol. *Parrucche e sanculotti*, Milano 1886. O. Tommasini. *P. M. e lo svolgimento del melodramma ital.*, nel vol. *Scritti di Storia e Critica*, Roma 1891. *Opere di P. Metastasio*, Firenze 1819, voll. 16. G. Carducci, *Lettere disperse e ined. di P. M.*, Bologna 1883. C. Antona Traversi, *Lettere disperse e ined. di P. M.*, Roma 1886 con un' appendice di scritti vari intorno al M. D' Ancona-Bacci, *Manuale* vol. IV, nuova ediz., Firenze 1900, p. 155 sgg. — **12**. M. Scherillo, *Storia letteraria dell' opera buffa napoletana*, Napoli 1883. Il *Socrate immaginario*, ristampato dallo Scherillo nella *Biblioteca Universale* del Sonzogno, n.º 147, Milano 1886. A. Marchesan, *Della vita e delle opere di L. da Ponte*, Treviso 1900. — **14-24**. E. Löhner, *Carlo Goldoni e le sue Memorie*, ne l' *Archivio Veneto*, XXXIII-IV 1882. Lo stesso Löhner cominciò una ristampa del testo francese delle *Memorie* egregiamente illustrata, ma non andò oltre al I volume. F. Galanti, *C. Goldoni e Venezia nel sec. XVIII*, Padova 1882. C. Rabany. *C. G.*, Parigi 1896. E. De Marchi, *Lettere e letterati italiani del sec. XVIII*, Milano 1882, p. 267 sgg. F. Martini,

C. G., conferenza nella *Vita italiana del Settecento*, Milano 1896. E. Masi, *C. G. e Pietro Longhi*, nel vol. *Sulla storia del teatro ital. nel sec. XVIII*, Firenze 1891. D'Ancona-Bacci, *Manuale*, IV, nuova ediz., p. 199 sgg., dove sono copiose ed esatte indicazioni bibliografiche. *Lettere di C. Goldoni* con proemio biografico-critico e note di E. Masi, Bologna, 1880. *Scelta di commedie di C. Goldoni* con prefaz. e note di E. Masi, Firenze, 1897, voll. 2. Per le molte edizioni del teatro del Goldoni, vedi A. G. Spinelli, *Bibliografia goldoniana*, Milano 1884. — **18.** N. Tommaseo, *P. Chiari, la letteratura e la moralità del suo tempo*, nel vol. *Storia civile nella letteraria*, Torino 1872. — **19.** *Le fiabe di Carlo Gozzi* a cura di E. Masi, Bologna 1885, voll. 2, con prefazione sul Gozzi e le *Fiabe*. — **25.** Per i seguitatori del Goldoni, G. Mazzoni, *L' Ottocento*, Milano, in corso di stampa, cap. IV.

CAPITOLO VI

La prosa nell'età dell'Arcadia.

1. Importanza della storia della prosa da mezzo il Seicento alla fine del sec. XVIII. — 2-3. Gli studi scientifici. — 4. La storiografia nella seconda metà del Seicento. — 5. La storia erudita nel sec. XVIII. — 6. L. A. Muratori. — 7. Girol. Tiraboschi. — 8. La filosofia della storia: Giambattista Vico. — 9. La *Scienza nuova*. — 10. La storia politica. Pietro Giannone. — 11. Il movimento filosofico nella seconda metà del sec. XVIII. — 12. Divulgazione della Scienza. — 13. Gli enciclopedisti italiani. — 14. La letteratura periodica. *Il Caffè*. — 15. L'estetica e la critica letteraria nel sec. XVIII. — 16. F. Algarotti. — 17. S. Bettinelli e le *Lettere Virgiliane*. — 18. La critica dantesca del Settecento e la *Difesa di Dante*. — 19. Gaspare Gozzi. — 20. Giuseppe Baretti. — 21. La critica del Baretti. — 22. Lo spirito filosofico nella storia. — 23. Dottrine linguistiche. — 24. M. Cesarotti.

La prosa dalla metà del Seicento alla fine del Settecento.

1. Del graduale processo per cui la letteratura, lasciato il convenzionale, il rettorico, l'accademico, tornò al vero e al naturale, ci avvenne già di additare indizi e tappe più o meno cospicue in tutti e cinque i precedenti capitoli. Ma in questo, tratteggiando la storia della prosa da mezzo il secolo XVII agli ultimi decenni del Settecento, avremo occasione di mostrare coll'efficacia d'un continuato discorso, come e perché nella vita morale e intellettuale d'Italia s'operasse una sí profonda trasformazione, che mentre un poema di cavalleria era stato la maggior opera poetica d'un'età che alle fole romanzesche più non credeva, due secoli e mezzo più tardi la maggior opera poetica fu di satira e lirica civile. L'arte, si sa, non vive solitaria, ma nasce e si nutre di larghi consensi ideali, di cui l'artefice è l'interprete e talvolta il rivelatore.

Gli studi scientifici.

2. Dopo la morte del Bruno e del Campanella la speculazione filosofica del Rinascimento aveva avuto i suoi continuatori al di là delle Alpi. In Italia la scienza erasi ristretta all'investigazione del fatto fisico e all'investigazione del fatto storico. All'una Galileo aveva dato, stru-

mento poderoso, il metodo sperimentale; dell'altra avevano additato le vie gli eruditi dell'estremo Cinquecento.

I seguaci di Galileo.

Dalle opere del Maestro, cercate con istudio assiduo e con grande amore; dalle opere e dalle labbra dei discepoli che avevano avuto la ventura di udire il suono di quella voce venerata (pag. 46), per lunga e ininterrotta successione di seguaci, la tradizione galileiana scese e si diffuse nel tempo e nello spazio, come fiume regale che sparge i benefici delle sue acque dovunque se ne conducano le ramificazioni. Tradizione di severità scientifica nell'osservare e nel dedurre, e insieme di perspicuo nitore nell'esposizione, essa varcò prontamente i confini della fisica propriamente detta e portò la fiaccola d'una vita novella quasi in ogni ramo dello scibile. Il Redi (vedi pag. 60), osservatore e sperimentatore oculato e diligente, compì preziose indagini sul veleno delle vipere, sulla generazione degli insetti, sugli animali parassiti e su altri argomenti di fisiologia, di zoologia, di medicina, esponendone i risultamenti in quella sua prosa saldamente organata, limpida, arguta, che lo pone come scrittore assai presso al grande Pisano. Frattanto l'Accademia del Cimento (pag. 15), di cui il Redi faceva parte e che annoverava tra' suoi fondatori il Viviani, l'ultimo dei discepoli di Galileo, si studiava « provando e riprovando » (questa era la sua impresa) di penetrare sempre più addentro nei segreti del mondo fisico, e Lorenzo Magalotti (1637-1712), che n'era segretario, discorreva i procedimenti ed i frutti di quegli studi ne' suoi stupendi *Saggi di naturali esperienze*. Quivi e, più, nelle *Lettere familiari* contro gli atei, il Magalotti tratta la lingua e lo stile con più liberi criteri che non usasse il suo tempo, e con scioltezza tutta moderna. Spirito versatile, nudrito di coltura svariata e temprato dai lunghi viaggi in Italia ed all'estero ad una non comune larghezza d'idee, egli annunzia quel tipo di gentiluomo enciclopedico, scienziato, filosofo, poeta, che prevarrà nel secolo XVIII.

F. Redi.

L'Accad. del Cimento.

L. Magalotti.

Anatomia e fisiologia.

3. Per mezzo al Castelli e a Giannalfonso Borelli, matematico napoletano, la luce del metodo galileiano irradiò le ricerche anatomiche e fisiologiche di Marcello Malpighi (1628-94) e del suo discepolo Antonio Vallisnieri (1661-1730), dando avviamento ad una scuola che s'abbellì poi del gran nome di Giambattista Morgagni da Forlì (1682-1771), rinnovatore della medicina e principe degli

anatomici del suo tempo. Similmente negli ultimi decenni del Seicento e via per tutto il secolo successivo la matematica, l'astronomia, la fisica, l'idraulica, la chimica, la botanica, la zoologia ebbero in Italia cultori numerosi, che con più o meno di vigoria intellettuale, con maggiore o minore importanza e novità di trovati, cooperarono agli avanzamenti e non di rado alla divulgazione della scienza.

L. Spallanzani.

Fisiologo e naturalista veramente insigne fu Lazzaro Spallanzani (1729-99), nativo di Scandiano. Colle sue ricerche sperimentali intorno alla circolazione del sangue, alla digestione e alla riproduzione egli inaugurò una nuova era nello studio della vita animale, laddove nelle relazioni de' suoi viaggi scientifici in Oriente, sulle coste del Mediterraneo e dell'Adriatico e nelle due Sicilie, raccolse ed espose in forma vivace e perspicua, ancorché non sempre purissima, una messe cospicua di osservazioni acute ed esatte sulla costituzione dei terreni, sulla flora, sulla fauna, sui fenomeni atmosferici e tellurici, sui monumenti, sui costumi degli abitanti. Professore nello Studio pavese, lo Spallanzani ebbe collega il comasco Alessandro Volta (1745-1827), cui la genialità delle esperienze, la logica diritura delle induzioni e la sagacia interpretativa dei fenomeni fanno degno d'essere paragonato a Galileo. Le mirabili qualità del suo genio si manifestano in tutti i suoi lavori, ma segnatamente in quelle ricerche sull'elettricità di contatto, ch'ebbero origine dalle esperienze del Galvani sulle rane e che il Volta coronò gloriosamente coll'invenzione della pila (1800).

A. Volta.

La storiografia nella seconda metà del Seicento.

4. Dopo le opere del Sarpi, del Bentivoglio, del Davila, del Pallavicino, da noi rammentate nel terzo capitolo, la storiografia di stampo classico andò a morir tristemente nelle narrazioni sciatte e malfide di alcuni avventurieri, che facevano mercato della propria coscienza, e nelle fatue eleganze del padre Daniello Bartoli. Questo gesuita ferrarese (1608-85) trattò la *Storia* delle missioni de' suoi confratelli nelle Indie Orientali, nel Giappone, nella Cina e delle cose compiute dall'Ordine in Inghilterra e in Italia, come un'occasione o un pretesto a sfoggiare grande abilità descrittiva, profonda conoscenza di tutti i vezzi e di tutte le grazie della lingua, consumata perizia nell'arte dello scrivere. All'economia generale della narrazione e all'attendibilità delle notizie egli non bada; la materia non domina il suo pensiero come non commuove mai il suo cuore;

D. Bartoli.

per lui la forma è tutto, la sostanza nulla. Lo stesso belletto, la stessa leziosaggine, la stessa vacuità trovi nelle sue opere morali e scientifiche, povere cose senza novità né vigore di concetti; mentre sono assai più interessanti e talvolta gradevoli per certa arguta vivezza le sue scritture di materia linguistica (*Il torto e il diritto dèl non si può* e *il Trattato dell'ortografia italiana*), nelle quali il Bartoli diede prova di buon senso e di molta, fin troppa, libertà di giudizio, combattendo il gretto dogmatismo grammaticale.

Storia erudita.

In alcune biografie di tipo svetoniano volgari e latine si continuò bensí nel secolo XVII la bella tradizione del Giovio e del Vasari (vedi vol. II, pp. 215, 219); ma in complesso può dirsi che la storia erudita, di cui vedemmo gli inizi al cadere del Cinquecento (vol. II, 218), venne allora prendendo il posto delle larghe e solenni narrazioni classicheggianti. Documenti e notizie concernenti la storia antica e moderna della Chiesa e dell'Italia in generale, o più di spesso la storia di singole diocesi e pievanie, di singole città e regioni, di corporazioni religiose e d'accademie, si ricercarono con cura indefessa e pubblicarono in raccolte dense di preziosa dottrina o in compilazioni presuntuose, ma scarse di vero valore sostanziale. Ampi e diligenti repertorî bibliografici, cataloghi di biblioteche edizioni d'antichi testi prepararono materiali copiosi alla storia letteraria. E fra quell'avidità di cognizioni storiche positive, scese feconda da un ceppo radicato nel secolo XVI, la stirpe modesta e benemerita di quegli eruditi che sulle schede ammonticchiate nel chiuso dei loro studi adunarono e colle lettere private sparsero tesori di scienza, ma non vollero o non seppero ridurli ad organica unità in opere degne di onorata menzione.

La storia erudita nel sec. XVIII.

5. Nel secolo XVII tale avviamento degli studi storici si fece sempre più generale ed intenso, e trionfò, recando frutti perennemente utili alla scienza, nel secolo XVIII, che è rispetto all'età moderna, ciò che il XV rispetto al Rinascimento. Secoli d'erudizione entrambi; esclusivo questo nel suo classicismo; più comprensivo quello nell'universalità della sua coltura; secoli di critica entrambi, intenti l'uno a discutere e interpretare giudiziosamente il materiale storico e letterario trasmessogli dal medio evo o di fresco dissepolto; l'altro a vagliare e ordinare il materiale storico che aveva redato dal Seicento o che veniva

esso stesso scoprendo. Perciocché la maggior finezza della critica e i concetti metodici più larghi e sicuri sono appunto i caratteri che distinguono l'erudizione storica del Settecento da quella del secolo precedente.

Allora, nel Settecento, gli studi si volsero di preferenza al medio evo; le ricerche nelle biblioteche, negli archivi, nei musei continuarono con rinnovato ardore e con più lieta fortuna; i documenti furono non soltanto messi in luce con cautele e diligenze nuove, ma analizzati, paragonati, discussi; le raccolte di testi furono ordinate con miglior senno; le monografie, le dissertazioni, le memorie si moltiplicarono incessantemente, e sulla base di lunghi lavori analitici sorsero vaste composizioni erudite. Non v'è quasi città di qualche importanza che non abbia avuto allora chi ne indagasse le vicende o s'industriasse a chiarire qualche punto oscuro della sua storia; quasi non v'è aspetto della vita medievale che non abbia avuto allora i suoi illustratori. In siffatte opere l'arida semplicità dello stile ben s'addice alla natura della materia; ma spiacciono certe fogge accademiche e talvolta l'incuria d'ogni eleganza e perfino della correttezza. Anche, vi si desidererebbe più profonda l'indagine delle intime ragioni e dei nessi dei fatti. Tuttavia vi si deve quasi sempre ammirare il rigore del metodo inquisitivo, l'acume della critica, la vastità della dottrina. E se nella maggior parte dei casi non si ha ancora la storia, intendo una narrazione distesa e logicamente concatenata, ciò in fine torna ad onore di quei pazienti lavoratori, ch' ebbero la coscienza della necessità d'un'analisi diligente e minuta e s'accontentarono di approntare alla storia materiali di granitica, sempiterna saldezza. Dalle opere loro, che pubblicate in volumi speciali o in raccolte periodiche, formano una ricca biblioteca, esce pure un ammaestramento morale; poiché dinanzi ad esse siamo tratti a pensare quanto potesse la pura idealità in quelle menti non da altro mosse che dal culto del vero e dall' amore disinteressato del lavoro.

L. A. Muratori.

6. Gli eruditi nel secolo XVIII sono legione; ma qui non occorre discorrerne partitamente. Basterà dire di Lodovico Antonio Muratori e di Girolamo Tiraboschi, le cui opere principali eccellono, rispettivamente nei domini della storia civile e della letteraria, per bontà di metodo e vastità di disegno.

Spirito intemerato, sinceramente religioso, sensibile ai

dolori dei miseri, fervido d'amore per la patria italiana, il Muratori ci si presenta come una figura nobilissima non pur di scienziato, ma d'uomo e di sacerdote cristiano. Nacque a Vignola nel 1672 di poveri genitori, e fatti gli studi là stesso e nella vicina Modena, fu per cinque anni (1695-1700) dottore e prefetto dell'Ambrosiana (vedi pagina 14) e poi Bibliotecario e Archivista della corte Estense fino alla sua morte, nel 1750. Quasi in ogni territorio dell'umano sapere egli esercitò la sua attività prodigiosa, nella filosofia, nell'estetica, nella teologia, nelle scienze economiche e sociali, nella politica, nella giurisprudenza, nell'igiene, nella pedagogia, dovunque recando i tesori della sua molteplice coltura e, ciò che più monta, la serenità del suo spirito positivo, ben equilibrato, alieno da ogni sottigliezza e da formole teoriche. Queste qualità intellettuali rifulgono nei lavori storici, che furono la sua principale occupazione e son la sua gloria.

La contesa sorta nel 1708 fra Casa d'Este e il Pontefice per il possesso di Comacchio, lo condusse a scrivere una serie di dissertazioni erudite, le *Antichità Estensi* (I parte 1717; II, 1740), opera poderosa, per la quale raccolse nei viaggi a bella posta intrapresi, gran copia di diplomi imperiali, di bolle pontificie, di carte notarili, di sentenze giudiziarie, intessendone con critica guardinga e sagace, con ordine sapiente, con irreprensibile esattezza di notizie e di riferimenti, una vigorosa difesa dei diritti de' suoi principi. Frattanto il Muratori assorgeva ad intenti più vasti, al concetto d'una illustrazione piena e sincera dei tempi di mezzo, non ristretta alle memorie d'una famiglia o d'un municipio, ma comprendente la storia di tutta Italia; e fecondando un'idea già balenata allo Zeno, maturava e cominciava a colorire il disegno dei *Rerum italicarum Scriptores*. Eccitatore, colla parola convinta e coll'esempio, di altre attività, egli ebbe a cooperatori nell'impresa gigantesca studiosi di quasi ogni parte d'Italia, pontefici, re e principi, che apersero i loro archivi alle ricerche di lui e de' suoi corrispondenti. A Milano si formò una società di nobili e di eruditi, detta la Società palatina, che splendidamente liberale, apprestò i mezzi per la pubblicazione; e nel 1723 vide la luce il primo di quei ventotto maestosi volumi *in folio*, pei quali si distende la storia d'Italia dal sesto secolo al sedicesimo. Il XXVII volume uscì nel 1738; postuma, nel 1751, una specie d'appendice, che costituisce l'ultimo volume.

I *Rerum italicarum Scriptores* sono una raccolta amplissima di cronache, canti, poemi, epistole, iscrizioni, editti, leggi, di tutte insomma le memorie di quell'età, bene ordinate e corredate di prefazioni, di dichiarazioni, di note. Gli avanzamenti del metodo, le nuove esigenze della critica storica, il più libero uso oggi concesso delle biblioteche e degli archivi, hanno mostrato le imperfezioni e spesso l'insufficienza delle edizioni muratoriane; ma al gran Modenese rimane sempre il merito « di avere con dottrina vastissima e con scrupolosa diligenza condotto a compimento la prima e finora unica raccolta sistematica di tutte le fonti storiche d'una nazione », merito eccelso, massime ove si pensi che solo grandi società ed istituti posero mano più tardi e ancor oggi dan opera a simili imprese.

Mentre il Muratori, lottando con pertinacia invitta contro gelosie, sospetti, difficoltà materiali, riduceva in porto quella sua nave superba, egli apprestava e dal 1738 al 43 faceva stampare pei tipi della Società palatina i sei volumi delle latine *Antiquitates italicae medii aevi*, mirabile ricostruzione, fondata sur una immensa mole di documenti narrativi e diplomatici, della vita italiana ne' suoi aspetti più vari. Poscia per collegare in un tutto organico i fatti che in quasi mezzo secolo d'assiduo lavoro analitico era venuto appurando, s'accinse a scrivere in Italiano gli *Annali d'Italia* e li condusse dal principio dell'era nostra sino al 1749. Fedele al suo metodo rigidamente obbiettivo, e ligio alla partizione cronologica adottata, quivi egli non tenta quelle larghe e vive rappresentazioni del passato che possono bensì essere geniali intuizioni del vero, ma che non di rado sono belle concezioni fantastiche o transitorie interpretazioni dei fatti; cura soltanto il vero accertato o accertabile, di cui sa con opportuna scelta di particolari ritrarre il colorito storico; e giudica d'uomini e di cose con piena e coraggiosa indipendenza. Il suo stile, semplice e naturale, diviene talvolta troppo umile e familiare, ma tal altra ha vera efficacia rappresentativa e vivezza ed arguzie onde traspare il sentimento dello scrittore.

Molt'altri lavori storici — dissertazioni, edizioni di testi, vite di modenesi illustri, ecc. — uscirono dalla penna infaticabile del Muratori; ma specialmente per quelli che qui abbiamo ricordato, lo storico modenese « sopra gli

altri come aquila vola ». Nel Quattrocento Flavio Biondo e un secolo dopo, con maggior finezza di criteri e di metodo, il Sigonio (vol. II, p. 11, 96) avevano iniziato gli studi sull'evo medio; opera del Muratori fu la piena rivendicazione di esso alla storia, opera non priva, per il tempo in che fu compiuta, neppur d'un alto significato morale. Grazie al Muratori l'età della fede ardente e delle passioni eroiche si riaffacciò, come un rimprovero, all'età frivola e senza ideali, e l'Italia divisa poté nella ricomposta storia del suo passato rinnovare e rinvigorire la coscienza della sua individualità nazionale.

G. Tiraboschi.

7. In quel fervore di studi di cui abbiamo poco fa tenuto discorso, anche la storia letteraria, regionale o generale, aveva avuto i suoi cultori, e primo Gian Mario Crescimbeni, custode d'Arcadia (vedi pag. 64) s'era provato a narrare le vicende di tutt'un'ampia sezione della nostra letteratura nella *Istoria della volgar poesia* (1698), libro gremito di molta e peregrina erudizione, ma senza critica, disordinato. Altri, nella prima metà del Settecento, avevano mosso passi piú sicuri per la stessa via e composto opere di vasto disegno, variamente organate, mentre Apostolo Zeno, l'iniziatore della riforma melodrammatica, tutti aveva superato per la solidità della dottrina e la cosciente profondità della critica storica, nelle sue molte monografie spicciolate e nei preziosi supplementi a scritture bibliografiche e storiche del secolo precedente.

La messe cosí accumulatasi strinse ad unità ed arricchí mediante coscienziose ed ampie indagini sue proprie, il gesuita bergamasco Girolamo Tiraboschi (1731-94), lettor d'eloquenza nel collegio di Brera e bibliotecario dal 1770 del duca Francesco III di Modena. La sua *Storia della letteratura italiana*, messa a stampa primamente dal 1772 all'81 in tredici volumi, discorre, con opportune partizioni per tempi e per generi, l'origine e le vicende non pur delle lettere, ma delle scienze e delle arti in Italia, dalle età piú remote (comincia cogli Etruschi) fino all'anno 1700. È dessa una raccolta, fin qui insuperata, di fatti biografici e bibliografici, nella quale la ricca e ben elaborata dottrina s'accompagna ad una critica accorta delle fonti e delle notizie, e la chiarezza dell'esposizione ci rende indulgenti ai difetti dello stile, monotono e scolorito solitamente, goffo non di rado. Nel tratteggiare i generali andamenti della letteratura il Tiraboschi non riesce felice-

mente, sia perché il suo occhio non è fatto per dominare i grandi panorami storici e sia perché a lui, poco esperto delle letterature straniere, fa difetto il valido aiuto della comparazione. Nuoce ancora alla sua *Storia* la sproporzione fra certe ampie trattazioni consacrate ad autori e a questioni di secondaria importanza e il breve luogo dato a scrittori cospicui, e giustamente le si rimprovera la mancanza o l'ingenuità dei giudizi estetici. Ma codeste pecche, ancorché gravi, non scemano il pregio che quell'opera poderosa ha come ordinato archivio di documenti, di cronologie, di notizie. Ad essa ancor oggi gli studiosi ricorrono con profitto e con piena fiducia.

G. B. Vico.

8. Mentre il Muratori penetrava con passo cauto e sicuro nella selva intricata della storia medievale e radunava una moltitudine di notizie positive particolari, Giambattista Vico, altissimo ingegno, ricercando l'universale andamento della società, fondava la filosofia della storia. Nel 1725 egli mise fuori e cinque anni dopo ristampò con notevoli riforme i *Principii di una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni*, fatidico libretto in lingua italiana, dove egli condensò la sintesi e il succo del suo pensiero, maturatosi nelle lunghe e severe meditazioni e già in parte esposto o accennato in precedenti scritture latine.

Nato nel 1668 e vissuto quasi sempre a Napoli, dove nel 1697 ottenne la cattedra di rettorica nell'Università, il Vico fu nella scienza un gran solitario. Platone e Tacito, Bacone e Ugo Grozio, furono i suoi autori prediletti. La filosofia cartesiana, di fresco diffusasi a Napoli, per il rigore matematico de' suoi procedimenti, per il suo dispregio della tradizione storica, per la sua pretensione di derivare tutta la scienza dal pensiero individuale, non lo appagava. Egli mirava a congiungere le discipline storiche colle filosofiche e, in un'età in cui la speculazione tendeva a ribellarsi al passato, anelava a sprofondarsi in questo per meditarlo e comprenderlo in idea. Animata da questi propositi, la sua mente, della quale erano forze precipue le facoltà dell'intuire e del generalizzare, assurse alle dottrine della *Scienza nuova*.

La *Scienza nuova*.

9. Posta a base del suo discorso una serie di norme o *degnità*, desunte dalle proprietà generali della mente umana, dall'esperienza dei fatti più noti, dall'osservazione di tempi, di luoghi e di costumi disparatissimi, il Vico ficca lo sguardo

nelle età più remote e penetrando nello spirito degli scrittori, spiegando le loro quasi involontarie rivelazioni, spia nei miti, nelle tradizioni, nelle leggi, nella lingua le tracce dell'origine e dei progressi dell'umano pensiero. Procedendo per questa via, egli perviene, nella seconda edizione del suo libro, ad una divisione della storia del genere umano in tre grandi periodi (degli dei, degli eroi e degli uomini), che, compiuto il loro *corso,* si ripeterebbero con perpetui *ricorsi*, e ferma così quella ch'ei dice « la storia ideale delle leggi eterne, sopra le quali corrono i fatti di tutte le nazioni, nè' loro sorgimenti, progressi, stati, decadenze e fini ».

Per causa delle condizioni della scienza al suo tempo e per l'indole della sua cultura ristretta al mondo classico, specialmente romano, il Vico cadde in molti errori anche grossolani, avventurò classificazioni molto ipotetiche e da indizi malcerti trasse audaci conclusioni che oggi nessuno è disposto ad accogliere. Ciò non ostante il Vico grandeggia fra i contemporanei e fra i posteri per la sua alta genialità e per le idee feconde che lasciò in eredità alle generazioni avvenire. Egli per primo intuí e spiegò la differenza tra la poesia spontanea e la poesia d'arte riflessa, il rinvigorirsi del raziocinio a danno della fantasia nelle età più mature dell'uomo e dei popoli, e la somiglianza tra i fanciulli e gli uomini del mondo fanciullo; egli vide nei poemi omerici l'opera collettiva di molti cantori popolari e lo specchio dei costumi e del sentimento d'un'età semibarbara e fantasiosa; egli per primo si provò a trarre dallo studio delle antichissime tradizioni una storia critica dello stato, del diritto e del popolo romano; divinando, sì con queste e sì con altre intuizioni e trattazioni, i concetti ed i metodi della scienza moderna. Aspro, involuto, spesso oscuro è il suo stile, ma lo ravvivano mille locuzioni immaginose, scultorie, dense di pensiero; chi si fermi a meditare quell'ardua prosa, sente di trovarsi dinanzi ad un grande intelletto.

Solo nella seconda metà del secolo XVIII le idee del Vico cominciarono a diffondersi e fruttificare; i suoi coetanei non lo compresero. Carico di famiglia, egli visse povero col magro guadagno che gli dava l'insegnamento della rettorica, essendogli stata ricusata (1721) la cattedra di giurisprudenza, cui a buon dritto aspirava. Nel 1735 fu eletto regio storiografo con un assegno annuo di cento

ducati; ma non poté goderne a lungo, ché affranto da malattie e dall'età, morí al principio del 1744.

P. Giannone.

10. Il Vico, tutto assorto nella contemplazione d'un lontano passato e nella scoperta delle grandi leggi della storia, non destò i sospetti dell'Inquisizione, che pare non avvertisse la portata dei metodi e delle dottrine di lui; e fu lasciato vivere in pace. Non cosí il giureconsulto Pietro Giannone da Ischitella sul Gargano, che scomunicato per la pubblicazione della sua *Storia del regno di Napoli* (1723), dovette fuggire e riparare a Vienna, dove visse undici anni protetto dall'imperatore Carlo VI. Ma tornato in Italia nel 1734 colla vana speranza che la monarchia borbonica salita con Carlo III al trono di Napoli gli riaprisse le porte di quella città, dopo lunghe peregrinazioni fu fatto prigioniero a tradimento ne' domini del re di Sardegna (1736), e quantunque solennemente abiurasse i suoi errori, non riebbe piú la libertà. Morí nella cittadella di Torino nel 1748 a settantadue anni.

La *Storia* del Giannone muove dall'età romana e scende, divisa in quaranta libri, fino al principio del secolo XVIII. Essa non tratta delle esteriori vicende del Regno; ma segue il variare degli istituti civili, della legislazione, delle costumanze, offrendo via via un quadro compiuto di « tutto ciò che alla forma del governo cosí politico e temporale, come ecclesiastico e spiritual s'appartiene ». Il Giannone tien d'occhio soprattutto la lotta che piú o meno aperta durava nel Reame da secoli, tra lo Stato e la Chiesa, e scrive la piú fiera requisitoria contro il potere temporale dei pontefici e dei vescovi. Guida la sua penna un ardente spirito antichiesiastico, che non gli concede d'essere narratore imparziale ed esatto; spesso egli non fa se non compilare di seconda mano, desumendo da altri storici intere pagine del suo racconto; è scrittore inelegante, duro, improprio, non di rado scorretto; ma il pregio della sua *Storia* è nei ragionamenti che rampollano dai fatti, nel concetto nuovo e largo che stringe ad unità la vasta materia, nell'idea, destinata a non lontano trionfo, della quale il Giannone si fece propugnatore e fu vittima. La persecuzione non lo intimorí, anzi accrebbe la sua audacia; tanto che nell' asilo di Vienna, oltre a minori operette, compose il *Triregno*, dove trattando con grande erudizione del regno terreno, del celeste e del papale — di qui il titolo — osò volgere le armi della ragione e della critica perfino contro la rivelazione ed il dogma.

Il movimento filosofico-politico

11. La critica del Muratori e de' suoi confratelli e seguaci, le geniali divinazioni del Vico, la sintesi audacemente tendenziosa del Giannone mostrano che anche fuori del dominio delle scienze naturali, il pensiero italiano nella prima metà del secolo XVIII si risollevava di fra i dumi dell'erudizione arida e farraginosa ai fervidi moti della vita. Le belle tradizioni instaurate dal Sigonio, dai filosofi della Rinascenza, dal Machiavelli, dal Sarpi, dal Boccalini e affievolitesi nel Seicento inoltrato, riprendevano vigore, mentre ad alimentare ed affrettare il corso del pensiero italiano venivano d'oltremonte il razionalismo dogmatico del Cartesio e del Leibnitz e le dottrine di Giovanni Locke, il grande fondatore della critica della conoscenza. Così l'Italia si preparava ad accogliere, verso la metà del secolo e con più intenso e più diffuso ardore nei quasi cinquant'anni di pace che seguirono al trattato d'Aquisgrana, quel movimento filosofico e riformatore che dalla Francia s'irradiava per tutta Europa.

in Francia

Regnanti il decimoquinto e il decimosesto Luigi, i pensatori francesi presero ad assalire con critica nuova ed audace le istituzioni tradizionali. In nome della legge di natura rivendicavano l'uguaglianza, la libertà, la fratellanza universale degli uomini contro la tirannide dei pregiudizi, dei vigenti ordini sociali e della legge scritta; combattevano l'intolleranza e il fanatismo chiamando i dogmi dinanzi al tribunale della ragione e contrapponendo alle religioni positive la religione naturale; cercavano nella natura la base della morale, e con più o men di baldanza e di severità scientifica propugnavano la necessità di riforme politiche, sociali, religiose, economiche. Il motteggio arguto, ironico, malizioso e la grazia seducente del Voltaire (1694-1778), l'eloquenza calda, appassionata, poetica di Giangiacomo Rousseau (1712-78), la prosa lucida e scorrevole di Dionigi Diderot (1713-84), infine l'*Encyclopédie*, gigantesco dizionario di tutte le conoscenze umane — teologiche, filosofiche, morali, economiche, estetiche, storiche, tecniche —, che il Diderot e Giovanni D'Alembert (1717-83) pubblicarono, cooperante una schiera di scrittori valorosi, dal 1751 al 72, col preciso intento « di mutare il comun modo di pensare », propagavano largamente quelle idee in mezzo al pubblico, non pur tra la borghesia, che ne acquistava la coscienza de' suoi diritti, ma fra l'aristocrazia, di cui i novatori miravano a scalzare i secolari privilegi.

e in Italia.

In Italia, dove il sensismo di Stefano Bonnot de Condillac, precettore del ducale infante di Parma (1758-68), era comunemente insegnato, dove il Voltaire e gli Enciclopedisti avevano numerosi ammiratori e seguaci, e i ventotto volumi *in folio* dell' *Enciclopedia* si ristampavano due volte (Lucca e Livorno) dal 1758 al' 78, la filosofia umanitaria ed emancipatrice francese, associandosi alle tradizioni e adattandosi alle condizioni nostre, mosse i principi ad iniziare ed attuare, gli scrittori a ideare e patrocinare teoricamente ogni maniera di riforme. Qui il moto, inteso non a scalzare sí ad esagerar la potenza del principato, si volse soprattutto a combattere i privilegi ecclesiastici e feudali per ridonare all'autorità laica la sua indipendenza e ravvalorarne l'azione nel campo politico, economico, pedagogico. L'ideale vagheggiato da Dante, dal Machiavelli, dal Sarpi, propugnato, non ostante la sua reverenza alle Somme chiavi, dal Muratori, consacrato dal sacrificio del Giannone, divenne in parte realtà grazie alle speculazioni dei nuovi filosofi e alle riforme di Pier Leopoldo e di Giuseppe II.

Divulgazione della scienza.

12. Frattanto la scienza scendeva dalle sue altezze sdegnose; le lettere, i dialoghi, i *saggi*, gli articoli, facili e piacevoli letture, prendevano, secondo gli esempi di Francia, il posto dei trattati e delle dissertazioni, tramutando in moneta spicciola il tesoro delle nuove idee; onde il filosofare intorno alla morale, alla religione, alla costituzione e al governo degli stati divenne una moda, spesso un'affettazione di tutta la società colta, come il discorrere di matematica, di fisica, d'astronomia. Si formò cosí quello spirito filosofico e scientifico, enciclopedico e cosmopolitico, che è forse il piú segnalato carattere intellettuale del secolo XVIII e ch'ebbe molte e varie manifestazioni nella letteratura e nella vita. Lo simboleggiano efficacemente gli avventurieri, ai quali era patria e stanza il mondo, e palestra d'ingegno tutto lo scibile, ad ora ora letterati, filosofi, poeti, scienziati, diplomatici, taumaturghi, ciurmatori, vagheggini, veri cavalieri d'industria, viventi alla giornata colle arti che suggeriva il momento. Di questo bizzarro e caratteristico tipo hai le incarnazioni piú compiute nel siciliano Giuseppe Balsamo, conte di Cagliostro, che « col suo continuo nascondersi e trasmutarsi eccitò potentemente le fantasie de' contemporanei e dei posteri », e in Giacomo Casanova, veneziano, autore delle *Memorie*

Gli avventurieri.

(in francese) della romanzesca sua vita, preziosissime per la storia aneddotica del Settecento.

13. Di sullo sfondo storico che abbiamo qui brevemente tratteggiato, s'elevano nella seconda metà di quel secolo alcuni pensatori seri e vigorosi, se non sempre profondamente originali, che agli enciclopedisti francesi fanno degno riscontro al di qua delle Alpi: Antonio Genovesi (1712-69), che primo in Europa tenne la cattedra d'economia politica, per lui fondata (1754) nello Studio di Napoli, e nelle sue *Lezioni* propugnò l'istruzione del popolo e della donna, accennando ad assurgere al concetto della funzione educativa dello Stato, esaltò il lavoro, raccomandò insistentemente l'agricoltura come fonte di ricchezza pubblica e privata, sempre gagliardo ed esatto ne' suoi ragionamenti, sempre pratico nelle sue dottrine, sempre infiammato di grande amore per la patria italiana; l'abate Ferdinando Galiani (1728-87), poeta, commediografo (vedi pag. 89), archeologo, diplomatico, economista, cui l'innata gaiezza — lo dissero un arlecchino colla testa del Machiavelli — non impedì di trattare con acume ed erudizione gravi argomenti, nel libro *Della Moneta* e nei dialoghi sul commercio dei grani, scritti in francese a Parigi; Gaetano Filangeri (1752-88), autore d'una famosa *Scienza della legislazione*, non indipendente dalle teoriche dei filosofi francesi, eppure ispirata da idee nuove ed elette e pervasa da un raro senso pratico e da una gran temperanza di giudizi; Francesco Mario Pagano (1748-99), il più illustre continuatore, ne' suoi *Saggi* di politica, di estetica e di diritto criminale, della tradizione vichiana.

Enciclopedisti italiani: A. Genovesi, F. Galiani, G. Filangeri, M. Pagano.

Questi i più cospicui rappresentanti della bella scuola filosofica, economica e giuridica che segnò il risorgimento del pensiero italiano a Napoli e che nel '99 si trovò col Pagano, giustiziato poi dalla reazione trionfante, a difendere la libertà contro le bande del cardinal Ruffo. Ma vivissima era l'attività delle menti pure in altre parti della penisola. A Roma, Niccolò Spedalieri « proclamava col bel trattato *De' diritti dell'uomo* (1791) e con saldissime ragioni dimostrava che lo spirito di libertà sfavilla da tutto il Vangelo »; dallo Studio di Pavia uscivano ispirazioni e difese gagliarde delle riforme liberali del granduca e di Giuseppe II; e sede più d'ogni altra operosa di studi economici, filosofici, sociali era Milano, dove fra i molti cultori di codeste discipline primeggiarono Pietro Verri e Cesare Beccaria.

P. Verri.

Il Verri, di stirpe nobile e antica (1728-97), volse l'ingegno forte e originale a promuovere il benessere de' suoi concittadini, sia stimolando la pubblica opinione al disprezzo di viete usanze, di pregiudizi, d'errori, e sia disegnando e, negli alti offici onde fu insignito, attuando ardite ed utili riforme, come l'abolizione della *ferma*, cioè dell'appalto di certe gravezze, dannoso alla pubblica economia. Molto meditò e molto scrisse, di filosofia, di storia, di pedagogia e soprattutto di finanza e di pubblica amministrazione, con aggiustatezza di idee, con larga e sicura dottrina, con rettitudine immacolata. Alla dominazione straniera prestò lealmente i suoi servigi senza mai venir meno alla sua dignità d'uomo libero; e quantunque imbevuto di quel « cosmopolitismo » ch'era del suo secolo, pure con mirabile divinazione presagì le non lontane guerre di nazioni e intravide le future sorti d'Italia.

C. Beccaria.

Stretto al Verri in fraterna dimestichezza dalla comunanza degl'ideali e degli studi, Cesare Beccaria (1738-94), anch'egli di famiglia patrizia, fu esortato dall'amico a scrivere di materia criminale. Ne uscì, nel 1764, l'immortale libretto *Dei delitti e delle pene*, dove il Beccaria con logica stringente e con calda eloquenza propugnò — nè ciò fu senza effetti immediati nei codici degli stati civili — l'abolizione della tortura e dell'estremo supplizio. Quivi l'ispirazione viene dalle idee umanitarie francesi, come dalle teorie sensistiche del Condillac muovono le *Ricerche sulla natura dello stile*, colle quali il Beccaria si provò a dare alla dottrina stilistica un fondamento psicologico. Le pubblicò nel 1770; ma già cinque anni prima i concetti sostanziali dell'opera avevano porto argomento ad un suo articolo inserito nel *Caffè*, il primo giornale didascalico italiano.

La letteratura periodica.

14. La letteratura periodica, il giornale nel vero senso della parola, era nata a mezzo il secolo XVI con quegli « avvisi » scritti a mano, donde il Boccalini aveva tratto l'idea de' suoi *Ragguagli di Parnaso* (pag. 48) e che vanno considerati come i primi esempi del giornale politico. Quando questo cominciò a valersi della stampa — e fu circa un secolo dopo —, non tardò molto a sorgergli accanto il giornale erudito e accademico, che seguendo il molteplice avviamento della cultura, accoglieva sunti e ragguagli di opere italiane e straniere, poetiche, storiche, archeologiche, filologiche, scientifiche, e non di rado anche memorie ori-

ginali spettanti alle stesse svariatissime discipline. Tale è il carattere del *Giornale dei letterati d'Italia*, cui per la bontà e la ricchezza degli « estratti », per la temperanza dei giudizi e per la compostezza del dettato spetta, specialmente se si guardi agli anni dal 1710 al 1718 in cui lo diresse Apostolo Zeno, il primo luogo tra gli infiniti periodici dello stesso genere pullulati in Italia dagli ultimi decenni del secolo XVII alla fine del XVIII.

Il *Caffè*.

Codesto giornalismo d'informazione erudita rappresentava nella letteratura periodica le scienze storiche, matematiche, fisiche nel loro aspetto più severo, ma non poteva appagare il nuovo spirito filosofico, né corrispondeva agl' intenti di divulgazione della scienza e di pratica utilità, che, come sappiamo, agitavano nella seconda metà del secolo le menti più illuminate. Il disegno d'un giornale che appunto servisse a questi fini, s'affacciò ad un'eletta schiera di giovani che dal 1761 soleva radunarsi a conversazioni e discussioni geniali nelle stanze di Pietro Verri. Erano spiriti ribelli alle idee tradizionali, nudriti di scienza francese, infiammati d'amore per le idealità umanitarie, « buoni cosmopoliti »; la compagnia si chiamava Accademia dei Pugni, quasi ad affermazione del suo umor battagliero; e i soci prendevano i loro appellativi da personaggi della storia romana. Nel 1764 al principio di giugno questa singolare congrega, che faceva contrasto alle solite accademie scioperate, cominciò a pubblicare il suo giornale, *Il Caffè*, e seguitò per due anni in punto, tre volte il mese. Il Verri fu l'anima e la guida dell'impresa.

I Soci dei Pugni si proposero in sulle prime d'imitare un celebre giornale inglese moraleggiante, lo *Spectator* di Giuseppe Addison (1710-12); ma in realtà non ne tolsero se non qualche artificio, qualche argomento e l'idea di certa esteriore finzione che avrebbe dovuto stringere ad unità tutti gli articoli. Nel resto seguirono liberamente la via che le circostanze e i fini a loro additavano. Gli articoli del *Caffè* sono stesi per lo più in forma di ragionamenti didascalici, facili, chiari, briosi, e trattano di materie disparatissime, di legislazione economica, di morale, di psicologia, di letteratura, d'agronomia, di medicina, attenendosi sempre a soggetti d'utilità e d'interesse comune ed attuale. Così l'enciclopedismo filosofico di quel tempo si rispecchiava nella stampa periodica e questa diveniva strumento ai fini dei novatori: estirpare i pregiudizi, le

false opinioni e i vizi dominanti; diffondere « delle viste e dei lumi » che suscitassero nei lettori il fermento del pensiero; propugnare e rendere popolari idee di riforme profittevoli alla pubblica amministrazione.

La critica letteraria nel *Caffè*.

Accanto agli articoli diretti a questi fini morali e sociali, articoli dove di mezzo a molti concetti assennati e a molte proposte pratiche traspaiono le utopie e i paradossi dei filosofanti francesi, occupano poco men d'una terza parte delle due annate del *Caffè* gli articoli di critica letteraria. Quivi i soci dei Pugni combattono un'accanita battaglia contro gli arcadi, i retori parolai, i grammatici cruscanti; ma nell'ardore della demolizione non sanno serbar la misura e confondendo il sano col guasto, trascorrono a giudizi strampalati e a dottrine riprovevoli. Tutta la nostra tradizione letteraria dal Boccaccio al Giambullari ed al Gelli, è fatta segno d'un insano disprezzo; l'imitazione pedantesca e le acciarpature erudite sono travolte in un'unica condanna col ragionevole rispetto dell'antico e colle feconde indagini storiche ed archeologiche; al culto superstizioso della parola si contrappone la più scapestrata licenza in materia di lingua. Il Verri e i suoi cooperatori volevano liberare la prosa italiana da quel fare accademico che la aduggiva, darle spigliatezza e dilettevole agilità, piegare la lingua ai bisogni della nuova cultura; ed erano propositi savi, ma per attuarli non occorreva rinunziare alla purezza della lingua italiana, come quelli fecero e nella teoria e nella pratica, né usare quello stile infranciosato che toglie ogni garbo agli articoli tutti dell' importante foglio milanese.

Stile e lingua nel sec. XVIII.

15. La sciatteria e la barbarie dello stile e della lingua non sono invero qualità peculiari del Verri, del Beccaria e dei loro soci; anzi inquinano quasi tutta la letteratura filosofica e filosofeggiante del secolo XVIII, sostituendosi all'agghindatura accademica e non di rado stringendosi con questa nel più sgraziato connubio. Similmente le audaci dottrine letterarie dei compilatori del *Caffè* non han pregio d'originalità e di novità, se non in quanto sono esagerazioni di dottrine che allora avevano numerosi propugnatori e seguaci.

L'estetica e la critica letteraria.

L'estetica del Rinascimento aveva tenuto il campo, sappiamo (pag. 51), ed ispirato i giudizi della critica letteraria per tutto il Seicento, né a rinnovare i fondamenti della scienza del bello erano valse in sul principio del se-

colo XVIII menti robuste come quelle di Gianvincenzo Gravina (da Roggiano in Calabria) e del Muratori. Il primo (1664-1718), giureconsulto profondo, legislatore di Arcadia e poi Arcade ribelle, quantunque si proponesse di vendicare in libertà la poesia e di trovare « i principî di pura e semplice ragione » dai quali dedurre le regole della poesia antica e moderna, ci appare tuttavia, e nella *Ragione poetica* (1708) e nel libro *Della tragedia*, irretito nei concetti tradizionali; e il Muratori nel trattato *Della perfetta poesia* (1706) non ci offre altro di nuovo che qualche acuta osservazione e qualche notevole dottrina spicciolata. Al solito il Vico ebbe intuizioni felicissime nel determinare la natura della poesia e i confini di questa e della scienza, onde gli fu dato vanto di creatore dell'estetica moderna; ma i suoi pensamenti rimasero anche in questa provincia degli studi per lungo tempo infecondi, né il Settecento italiano poté registrare teorici dell'arte veramente innovatori.

All'avvento di nuove dottrine estetiche preparò efficacemente il terreno la critica letteraria, dappoiché quello spirito di rivolta che già vedemmo insinuarvisi nel corso del secolo precedente (pagina 50), attingendo vigore e fondamento di razionalità dalle riformatrici teorie filosofiche, specie nella seconda metà del Settecento fece germogliare, fra contradizioni strane ed eccessi — quelli del *Caffè* non sono i soli — concetti e giudizi che più tardi conferirono alla caduta dei vieti principi tradizionali. La coscienza del decadimento e della vacuità della letteratura contemporanea si andava facendo sempre più acuta e più generale, e cresceva con essa il desiderio d'un rinnovamento che spezzati i vincoli in cui la superstiziosa venerazione del passato teneva il pensiero, creasse una letteratura più sostanziosa, più moderna, più intimamente connessa colla vita. Il dissidio, creato dal Rinascimento, tra quella e questa era diventato ormai sí appariscente che sopravveniva la reazione. La critica levava la voce in favore della futura restaurazione, additando i difetti della presente letteratura, avversando pregiudizi e facendosi banditrice di quel rinnovamento nella sostanza e nei fini dell'arte che appunto propugnavano i Soci dei Pugni. Quanto alla forma si mantenevano ancora in credito, sorretti anche da influssi francesi, i severi canoni della poetica classicheggiante e i preconcetti del bello assoluto e della rigorosa

distinzione dei generi. Ciò nondimeno qualche critico dei meglio veggenti riprendeva la lotta tassoniana contro la cieca adorazione degli antichi; discuteva e ripudiava le venerate regole aristoteliche; combatteva l'uso del meraviglioso mitologico e dei soggetti o delle immagini tratte dalle favole e dalle storie antiche, e perfino intravedeva la dottrina che la forma debba rampollare dall'intimo della materia e non essere prestabilita e meccanicamente adattata all'opera d'arte.

F. Algarotti.

16. Primo o dei primi ad avviare la critica letteraria per un nuovo cammino fu il veneziano Francesco Algarotti (1712-64), uomo di varia, benché alquanto superficiale dottrina, nel quale s'impersonano felicemente le più caratteristiche forme del pensiero italiano del Settecento. I molti viaggi in Francia, in Inghilterra, in Germania, in Russia, e l'assiduo commercio cogli stranieri — fu amico del Voltaire e del gran Federico di Prussia, col quale dimorò lungamente, ricevendone titolo di conte, di ciambellano e di cavaliere del merito — non raffreddarono in lui, anzi acuirono il sentimento dell'italianità, talché delle glorie scientifiche, letterarie e civili della patria l'Algarotti fu sempre zelantissimo difensore. Scrisse molto nei generi più vari: *saggi* di letteratura, d'arte, di filosofia, di storia; *lettere* critiche, descrittive, politiche, tra le quali son famose quelle *Sulla Russia* (1739); *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana* o *Il Newtonianismo per le dame* (1737), dove seguendo esempi francesi, volle dar forma piana e gradevole agli ardui veri della scienza; tutto con francese scioltezza di stile, in lingua agile, se non pura. E qua di proposito, là per incidenza combatté le vanità accademiche e la pedantesca continuazione di certe forme e maniere letterarie non più rispondenti al carattere della moderna civiltà, deplorò la mancanza d'una prosa viva e di libri accetti ai più ed augurò, cercando co' suoi *sciolti* d'affrettare l'adempimento dell'augurio, che la stanca poesia del tempo si rinnovasse e l'Italia avesse il suo poeta filosofo.

S. Bettinelli.

17. Queste e simili idee riprese, esagerò e s'argomentò di rincalzare con temerarie audacie il gesuita mantovano Saverio Bettinelli (1718-1808). La lunga vita, che egli trascorse in gran parte insegnando storia ed eloquenza in parecchie città dell'Italia superiore, lo serbò agli onori del regno napoleonico e insieme al dolore di veder col

mutare dei tempi declinare la gran voga del suo nome. A' suoi bei dí le relazioni con numerosi letterati italiani e stranieri, la festività dell'indole, la svariata fecondità di scrittore gli procurarono, nonostante l'avversione di taluni, abbondante messe di plauso e d'ammirazione. Prosatore non vigoroso né puro, ma facile, disinvolto, piacevole, grande ammiratore del Voltaire, cui nel 1758 visitò alle Delices presso Ginevra, il Bettinelli trattò con ispiriti e leggerezza volterriani, non di rado nell'agile forma della lettera, argomenti di storia, di filosofia, di rettorica, di morale, di critica, e piacque ai Settecentisti, imbevuti de' principî del cosiddetto « buon gusto », vaghi del semplice e del chiaro, contenti al mediocre. Poeta, compose rime spicciolate, epistole in isciolti, tragedie, poemetti di vario metro, fra i quali è degno di nota quello in ottave intitolato *Le raccolte* (1751) e foggiato sul *Lutrin* del Boileau.

Le Lettere Virgiliane.

Quivi l'intento precipuo del Bettinelli fu di combattere l'usanza già da noi ricordata (pag. 72) delle raccolte di versi; ma già s' annuncia quella sua critica battagliera ed ebbra di manìa demolitrice, della quale pubblicò il manifesto ed il codice nelle *Lettere virgiliane* sullo scorcio del 1757. La finzione — Virgilio che dagli Elisi scrive dieci lettere all'Arcadia — scende per dritta linea dai ben noti ragguagli di Parnaso; il concetto fondamentale — muovere guerra al « troppo ostinato accecamento » verso gli antichi scrittori italiani e sollevare l'onore della poesia, ridotta ormai ad un suono vano e ad un freddo ammasso di sentimenti e di parole — non è nuovo per quel tempo. Ma il Bettinelli sotto colore d'opporsi al « genio dell'imitazione » ripudia la più gran parte della nostra poesia, cominciando dalla *Divina Commedia*. Con irriverente baldanza egli assale il gran padre Dante, negandogli « buon gusto e discernimento dell'arte », deridendone le invenzioni, riprovando il titolo, la tessitura, lo stile del poema sacro, ch'egli chiama « un caos di confusione, un imbroglio non diffinibile ». Da questa condanna salva alcuni sparsi frammenti più eletti, tanti da formare, insieme raccolti, circa cinque canti, che soli ammette nella sua parca *Scelta de' poeti italiani* da offrire ad esempio alla gioventù. Perché la sua sferza scende dal colosso ai minori e pochi ne risparmia; di nessuno, tutte o tutte intere le opere. Sopra tutti regni il Petrarca, ma egli stesso

ripurgato d'una terza parte inutile e convenientemente annotato.

Le *Lettere Virgiliane*, messe fuori anonime, levarono grande clamore, massime per l'inconsulta aggressione del sommo poeta. Molti gridarono allo scandalo, e nacquero polemiche lunghe e velenose. Ma l'ardito gesuita, forte del consenso del Voltaire e lieto di vedere i Soci dei Pugni continuare alcuni anni dopo la sua opera di critica demolizione, ravvalorò di nuovi argomenti i suoi intemperanti giudizi sulla passata e presente letteratura d'Italia e rincarò la dose degli insulti a Dante nelle *Lettere inglesi*, che videro la luce nove anni dopo le *Virgiliane*. Più tardi però, mutevole com'era, egli avvertì i pericoli della sua critica e in un *Discorso sopra la poesia italiana* (1780) si fece paladino della tradizione nazionale letteraria e linguistica, disapprovando l'imitazione delle letterature straniere fattesi lugubri, sentimentali ed aliene dalle regole classiche. Ma non si ricredette mai del suo giudizio intorno a Dante, anche se talvolta finse ipocritamente di voler farne ammenda.

Alla critica del Bettinelli non si deve, per le sue pazze esagerazioni, disconoscere il merito di alcuni giusti concetti e propositi, né quello d'aver tentato d'essere, sia pure vagamente e paradossalmente, anche ricostruttiva. Il che provano, per non dire d'alcune idee sparse qua e là, il *Codice nuovo del Parnaso italiano* accodato alle *Virgiliane* e quei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* (sono del Frugoni, dell'Algarotti e suoi) che il Bettinelli pubblicò insieme colle lettere stesse e che dovevano esser esempio di poesia nobile, forte, filosofica. Ma nella sua base quella critica è uno strano miscuglio di ribellione e di pedanteria, perciocché mentre oppugna l'imitazione italiana, si mantiene ligia a quei rigidi canoni poetici, che, come dicemmo, signoreggiavano ancora le menti. Appunto in grazia di questi il Bettinelli ammirò la letteratura francese del gran secolo; appunto in nome di questi egli ebbe a sdegno la *Commedia*, che, nata alle libere aure della civiltà medievale dalla spontanea e indissolubile fusione del pensiero estetico e del pensiero morale d'un genio, si sottrae a tutti quei grami precetti formali.

La critica dantesca del Settecento.

18. Nessuno certo s'avvicinò a gran pezza al Bettinelli nella violenza dell'aggressione; ma nel secolo XVIII molti altri mossero al poema divino biasimi della stessa natura.

Ancorché erronei, questi sono in generale ragionati e ben definiti, mentre le lodi, assai piú frequenti delle censure e spesso pronunziate dai detrattori medesimi, sono generiche, superficiali e spesso rivolte a ciò che in Dante poeta men è da pregiare, la molta dottrina. Gli è che i Settecentisti, per le condizioni del loro spirito, cosí profondamente diverse da quelle degli spiriti medievali, e per la loro coltura, figlia della coltura del Rinascimento, non furono in grado di comprendere l'anima e l'arte dell'Alighieri, meglio che non l'avessero comprese i dantisti del Cinquecento. Penetrar veramente nelle intime ragioni di quell'arte fresca e giovanile, seppe il Vico; dopo di lui sin verso la fine del secolo forse nessun altro, neppure Gaspare Gozzi, il piú illustre confutatore delle invettive bettinelliane.

La *Difesa di Dante* di Gasp. Gozzi.

Il suo *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante* o, piú brevemente, la sua *Difesa di Dante* (1758) è composta di alcuni dialoghi e discorsi pieni di garbo e di brio, che s'immaginano tenuti da poeti e dotti antichi negli Elisi, e inviati di là allo stampatore veneziano Antonio Zatta, insieme con quattro lettere, da Antonfrancesco Doni (vedi vol. II, pag. 236). Non vi mancano buone osservazioni sulla necessità di studiar Dante in relazione co' suoi tempi e la *Commedia* in relazione colle opere minori, sul significato delle allegorie, sulla soggettività del poema; ma la calda simpatia del Gozzi per Dante ha radice in quella fortunata agilità di spirito che a lui consentiva di gustare il bello sotto tutte le forme, antiche e moderne, italiane e straniere, piuttosto che in una cosciente dottrina estetica. Il « punto di vista » da cui egli giudica è pur sempre quello della poetica classica, entro alle cui strettoie si sforza di trarre il divino poema per purgarlo dalle censure del suo avversario. Pur non è dubbio che la *Difesa*, per il vivo amore al poeta che ne traspira e per la finezza con che vi sono lumeggiati i pregi dello stile e delle immagini, contribuí a quel rinnovamento del culto dantesco, che era allora già bene avviato e che non rimase, come vedremo, senza benefica efficacia sulla poesia dell'estremo Settecento.

Gaspare Gozzi.

19. Fratello di quel Carlo che già conosciamo (pag. 94 sg.), il conte Gaspare Gozzi nacque a Venezia nel 1713 d'una famiglia dove la letteratura era « una quasi epidemia ». Temperamento bonario, apatico, amante della quiete, egli sopportò rassegnato e senza tentar di porvi serio riparo

le tristi condizioni familiari, consolandosi coll'innata lietezza di spirito e coll'arte. Nel 1738 sposò Luisa Bergalli, in Arcadia Irminda Partenide, dalla quale non ebbe conforto di cure e di tenerezza indulgente, sí il danno del domestico patrimonio, rovinato dalla « pindarica amministrazione » di lei. Cosí il buon Gaspare fu costretto a lavorare affannosamente per vivere, a schiccherare a furia sonetti, capitoli, sciolti, canzoni d'occasione per muovere la generosità dei protettori, ed a tradurre, compilare, raffazzonare romanzi e commedie per librai e impresari. Una impresa teatrale, da lui stesso tentata per seguire un capriccio della moglie, aggiunse iattura a iattura (1758); e ben misero rincalzo fu lo stipendio di dieci scudi mensili che gli fu assegnato (1762) come a censor delle stampe.

Tutto assorto in quella faticosa operosità, il Gozzi pensò pure a sperimentare le pubblicazioni periodiche. Nel 1760 diede fuori a dispense il *Mondo morale*, tedioso romanzo etico-allegorico, cui intramezzano, tradotti, dialoghi lucianei e una tragedia del Klopstock, e che si finge letto nella Congrega dei Pellegrini. Frattanto (16 febbraio 1760-31 gennaio 1761) pubblicava anche, due volte per settimana, un vero giornale, la *Gazzetta veneta*, ricca di notizie e di annunzi, illeggiadrita e nobilitata da osservazioni morali e da novellette piacevoli, quali fantastiche e quali suggerite da fatterelli di cronaca cittadina bellamente inalzati a materia d'arte; similmente il Goldoni aggirandosi per la Piazza e per le Mercerie trovava il germe delle sue commedie.

L'*Osservatore*.

Poi, morta che fu la *Gazzetta*, il Gozzi fondò l'*Osservatore veneto* (4 febbraio 1761-30 gennaio 1762), che fu il primo giornale di costumi che uscisse in Italia. Piú simile allo *Spectator* che non sia il *Caffè*, per la forma e per il fine morale ed umano, esso è tutto intessuto di dialoghi, di lettere, di dissertazioncelle, di allegorie, di ritratti, di favole, di novelle, di facezie, di motti, talvolta semplicemente piacevoli, piú di spesso con un riposto significato educativo. Il Gozzi osserva il mondo e vi medita su o finge di riferire osservazioni e pensamenti altrui, sempre fine ed arguto tuttoché non profondo. Coglie dal vero e ritrae con esattezza e briosa eleganza scene e figure della vita veneziana, satireggiando con lepida urbanità l'ignoranza, il vizio, il fasto, le vanità della moda, certe costumanze grossolane o corruttrici, ed anche la frivolezza e gli altri

peccati della letteratura contemporanea. La sua satira non ha aculei che faccian sangue; egli nota e rileva i difetti umani, e passa via con un lieve sorriso sul labbro; così nell'*Osservatore*, così nei *Sermoni* in endecasillabi sciolti, di cui toccheremo più innanzi, così in alcune rime tra ridenti e pungenti. In mezzo al dilagare delle esotiche fogge della lingua e dello stile, egli tenne fede alla tradizione paesana e massime nelle prose — oltre alle già ricordate ha *Lettere diverse* e *familiari*, novellette orientali, scritture d'amministrazione scolastica e via dicendo — fu scrittore pieno di grazia e leggiadria, semplice, schietto, evidente. Gli nuoce talvolta una cotale anticheggiante ricercatezza di parole, di frasi e di costrutti, nella quale si direbbe dia fuori il socio dei Granelleschi.

Incaricato nel 1774 di soprintendere alle pubbliche scuole di Padova e di proporne una riforma, il Gozzi d'allora in poi si trattenne colà a lunghi e frequenti soggiorni. Ora non più la miseria, sì la cagionevole salute lo rattristava. Nel 1777 in un accesso febbrile tentò di uccidersi gettandosi nella Brenta. La procuratessa Caterina Dolfin Tron gli era prodiga di cure amorose, né gli mancavano i conforti dell'amicizia e della sua placida filosofia. Morta nel 1779 la Bergalli, egli sposò in seconde nozze la buona Sara Cénet, che gli fu pietosa infermiera negli ultimi anni e lo vide morire nel dicembre del 1786 a Padova.

20. Tiene del Gozzi e del Bettinelli insieme e più di questo che di quello, Giuseppe Baretti, il maggior critico letterario del Settecento.

G. Baretti.

Nato a Torino nel 1719, il Baretti lasciò a sedici anni, per domestiche discordie, la casa paterna, e trasferitosi a Guastalla presso uno zio, vi ebbe la sua prima educazione letteraria. Vagò poi buon tempo per l'Italia superiore, occupato in offici diversi; a Venezia strinse amicizia coi Gozzi e fu ascritto ai Granelleschi (vedi pag. 94); a Milano, ove dimorò per circa tre anni dal 1740, frequentò le radunanze in casa Imbonati, proprio sul punto che esse diventavano, grazie al conte Giuseppe Maria, l'Accademia dei Trasformati, compagna alla veneziana, ma con maggior larghezza di criteri e d'intenti, nella difesa del toscanesimo; a Torino, dove tornò per la terza volta verso la fine del 1748, combatté acerbamente — e fu la seconda battaglia della sua penna — l'erudita scioperataggine d'un professore di quell'Università. Quando nel 1751 partì per

l'Inghilterra, il Baretti aveva già recato il tributo della sua Musa a più d'una delle famigerate raccolte di versi; aveva pubblicato un volume di rime bernesche e traduzioni da Ovidio e dal Corneille, e dimostrato nelle scritture polemiche il suo umor battagliero e mordace. Nella sua mente avevano già posto radice le idee critiche che non tarderanno a maturare.

I nove anni (1751-60) che passò a Londra, come addetto alla direzione del teatro italiano, insegnando la nostra lingua e pubblicando in inglese libri ed opuscoli intesi a diffondere fra gli stranieri la conoscenza della nostra letteratura, ebbero importanza decisiva nello svolgimento del suo spirito. Ivi egli s'acquistò l'amicizia e la stima d'uomini cospicui nella letteratura e nella politica; ivi imparò a conoscere ed ammirare la grande e sostanziosa letteratura della nazione che lo ospitava e n'ebbe profittevoli ammaestramenti; ivi sentì più vivamente per il contrasto la miseria delle inezie canore di cui si compiaceva l'Italia, ed insieme gli si rinfocolò nel cuore l'amor della patria lontana, che egli voleva vedere moralmente rigenerata e che difese nelle sue glorie letterarie contro il Voltaire, come poi contro altri stranieri.

Nel 1760 ritornò a Torino, dopo aver visitato il Portogallo, la Spagna e la Francia, in un viaggio di cui stese la relazione nelle *Lettere familiari ai fratelli*, vivaci e rapidi quadri di paesi e di costumi, intramezzati da riflessioni di vario genere, anche letterarie. Riuscita vana la sua speranza d'ottenere un ufficio a Milano, pose stanza a Venezia, e quivi dal primo d'ottobre del 1763 al 15 settembre del '64 venne pubblicando due volte il mese la *Frusta letteraria* sotto il nome di Aristarco Scannabue, col proposito di scuotere la letteratura dal suo vergognoso torpore menando senza carità, rabbiosamente la metaforica frusta addosso ad ogni maniera di cattivi scrittori. Dei frustati alcuni levarono alte strida, e il governo veneto col pretesto d'un articolo dove erano severamente giudicate le rime del Bembo, soppresse il periodico dopo il XXV numero. Il Baretti riparò ad Ancona e vi si tenne nascosto, dando fuori alcuni altri fogli in continuazione della *Frusta*. Nel 1766 tornò a Londra, donde non si mosse più, se non per qualche viaggio in Francia, nelle Fiandre, in Ispagna e per un breve soggiorno in Italia (1770). Colà riprese la sua vita laboriosa; fu segretario all'Accademia

reale di belle arti per la corrispondenza straniera; ribatté in un opuscolo francese (1777) le dissennate censure mosse dal Voltaire allo Shakèspeare e apprestò numerose altre pubblicazioni di diversa natura. A Londra morí nel 1789.

La critica del Baretti.

21. La critica del Baretti non muove da un solido e coerente sistema di principî estetici, né ha un largo fondamento di dottrina; è critica essenzialmente soggettiva, condotta alla stregua del giudizio o, meglio, delle impressioni individuali dello scrittore. Ora se si pensi il carattere impetuoso, risoluto, audace di questo, la sua fede incondizionata nella giustezza delle proprie idee, la non mediocre presunzione e l'insaziabile sete d'indipendenza, non potrà far meraviglia che quella critica manchi spesso di ponderazione e di misura sí nel biasimo e sí nella lode e cada talvolta in contradizioni ed incongruenze stranissime. Ma il Baretti è pur fornito di grande acutezza nel discernere, di prontezza mirabile nell'intuire e d'un assai retto criterio, ond'è che in generale coglie giusto e la sua opera riesce ad un vero e sano rinnovamento della critica letteraria.

L'Arcadia colle sue frivolezze poetiche, « letteraria fanciullaggine », i petrarchisti e tutti gli altri vuoti ripetitori di concetti e di parole altrui, gli antiquari « balordi e facchineschi », sono di continuo colpiti dalle canzonature, dai sarcasmi, dalle frustate di Aristarco. Egli vuole una letteratura fondata sull'osservazione della realtà umana, utile alla vita, nudrita di cose, e in ciò s'accorda cogli scrittori del *Caffè*, col Bettinelli e con molti altri suoi coetanei. Ma nemico acerbo dei tanti Goti e Vandali venuti a « vituperare e imbarbarire il nostro bellissimo e gloriosissimo stivale », geloso, come il Gozzi, della toscana purezza della lingua, perseguita e i soci dei Pugni e il gesuita mantovano, al quale pur s'accosta nel condannare gran parte della nostra antica letteratura e perfino nel giudizio intorno alla *Divina Commedia*. Curioso giudizio in un uomo che aveva tanto senno da proclamare, a difesa dello Shakèspeare, la libertà dell'arte dai dogmi del classicismo e la necessità, per chi voglia intendere il grande tragico, di studiare i costumi, la lingua, il carattere del suo tempo; da enunciare insomma idee che sono radice alla retta intelligenza del capolavoro dantesco. Similmente egli che è avverso alle maschere comiche, polemizza — e ciò gli fa torto — soprattutto in nome della morale

e della lingua, contro il Goldoni, mentre esalta le *Fiabe* di Carlo Gozzi. Nella disputa che allora si dibatteva intorno alla rima, prende le parti di questa e si scaglia contro i « versiscioltai », non sí ciecamente però ch'egli non abbassi le armi quando gli sciolti del Parini gli offrono il primo esempio d'una poesia forte e concettosa.

La prosa del Baretti.

Al Baretti sta a cuore, forse sopra tutto, la riforma dello stile prosastico. Perciò egli combatte vivacemente gli artifici, le contorsioni, le fogge impettite care a' suoi contemporanei; ripudia l'imitazione servile degli antichi; vuole che da questi s'apprenda solo la schiettezza del fraseggiare e il senso « dell'indole o genio della lingua »; e precorrendo idee che a' di nostri parvero nuove, raccomanda la spontaneità e la naturalezza. Nella pratica il Baretti non vien meno a' suoi precetti ed è scrittore vario, agile, spigliato, non ostante qualche affettazione di toscanità e di classicismo. La sua prosa è piena di locuzioni energiche, perfino violente o volgari, e di acri ironie; ha ripetizioni volute, parole di nuovo conio, sprezzature non sempre lodevoli; nella polemica, scorre impetuosa come il carattere del suo autore, soda e robusta come le convinzioni di lui; nella descrizione, ha una chiarezza e un'efficacia pittorica degne d'esser proposte a modello. Col Baretti ha veramente inizio la prosa moderna.

Lo spirito filosofico nella storiografia.

22. Lo spirito filosofico volterriano che nel secolo XVIII dominava, come s'è visto, il lavorio del pensiero, sommettendo tutto ad esame e a leggi razionali, e di cui piú d'un segno è pur nella critica del Baretti, quello spirito penetrò allora anche nella storiografia e nella dottrina della lingua.

Poiché gli storici eruditi avevano dissepolto documenti e accertato con critica sagace notizie in gran copia, parve ad alcuni ormai tempo d'inalzarsi ad abbracciare i fatti nel loro complesso ed a spiarne l'origine, l'ampio andamento, i motivi, le circostanze; a fare insomma con criteri e intenti piú larghi ciò che il Giannone aveva fatto con intento politico. Anche in questo caso l'esempio veniva di Francia colle opere storiche del Voltaire. Con tali propositi appunto e secondo questi esemplari il Bettinelli nel

S. Bettinelli.

Risorgimento d'Italia dopo il Mille (1773), che è l'opera sua meglio pensata e di piú durevole valore, delineò a grandi tratti un quadro generale della vita italiana considerata nelle lettere, nelle arti, nei costumi, nei com-

merci, nelle invenzioni, congiungendo allo studio dell'esattezza la riflessione filosofica e la critica, che coordinano e spiegano i fatti. Similmente l'abate Carlo Denina da Revello in quel di Saluzzo mise insieme molte vaste compilazioni storiche durante tutta la lunga e fortunosa sua vita (1731-1813), trascorsa parte in Piemonte, parte a Berlino, parte a Parigi. Per la sua irrequietezza e per il cosmopolitismo delle sue opinioni egli ha un po' l'aria dell'avventuriero; come storico è troppo spesso un frettoloso acciarpatore di materiali, conditi da un buon pizzico di idee oltramontane ed esposti in forma franceseggiante. Ma la sua opera principale, *Le Rivoluzioni d'Italia* (1769-70), ristampata piú volte e tradotta in tutte le lingue, non è indegna di questa sua grande fortuna e merita ancor oggi onorevole ricordo per il vasto disegno e la sintetica vigoria del pensiero. Il Denina, colla scorta di fonti ben note, vi narra la storia d'Italia dai tempi piú antichi alla pace di Utrecht, tratteggiando con rapidità gli avviamenti diversi e i mutamenti del sentimento pubblico, dei governi, dei costumi, e le vicende delle arti, delle industrie, dei commerci, e rappresentando la risurrezione dell'antico spirito romano nell'età dei Comuni come un grande moto politico, economico, intellettuale, che si propaga ad ampie ondate fino all'età moderna.

C. Denina.

23. Le dispute intorno alla lingua, cominciate, sappiamo (vol. II, pag. 100), nel secolo XVI, continuarono nei due secoli successivi e furono dibattute specialmente intorno al *Vocabolario* che la Crusca mise a stampa nel 1612 e andò rifacendo nelle edizioni del 1623, del 1691 e del 1729-38. Ligia alle idee del Salviati (vol. II, pag. 240), l'Accademia raccoglieva il materiale lessicografico da una scelta di scrittori o *testi di lingua*, toscani i piú e del Trecento, facendo scarsa parte ai moderni e scarsissima all'uso dei parlanti. Per ciò e per la qualità di molti fra gli autori canonizzati, il Vocabolario era venuto a riempirsi di voci o arcaiche o gallicizzanti o rimaste dialettali, laddove vi mancavano parole necessarie a scriver di cose moderne. Queste mancanze mettevano in imbarazzo gli scrittori desiderosi di serbar la purità della lingua e fomentavano per reazione la licenza dei ribelli. La Crusca fu assalita come rocca della toscanità da chi seguiva le idee trissiniane, e come colpevole d'infettar la lingua colle reliquie della rozza antichità e di sterilirla, da chi avrebbe desiderato

Dispute sulla lingua nel sec. XVII

piú giudiziosa la scelta delle parole, piú larga quella degli scrittori e meglio riconosciuta l'importanza dell'uso. Altri la difesero; mentre alla causa della fiorentinità recavano nuovo rincalzo opere come la grammatica di Benedetto Buonmattei (1623) e le *Osservazioni* di Marcantonio Mambelli detto Cinonio (1644).

e nel XVIII.

Dalla violenta aggressione (1717) di Girolamo Gigli, campione dell'antagonismo senese, la Crusca usci vittoriosa per le armi della Chiesa e del Granduca. Ma gli avversari dell'accademia andarono rapidamente moltiplicandosi nel secolo XVIII coll'acuirsi dello spirito critico e col diffondersi delle nuove idee; ed in codesta avversione si trovarono concordi, sia pure per motivi diversi, fautori della pura toscanità come il Baretti e scapestrati della lingua come i soci dei Pugni. Alla Crusca per vero non si poteva negare il merito d'avere raccolto « un corpo considerevole di linguaggio toscano », che nelle successive edizioni del vocabolario essa era venuta di mano in mano arricchendo. Sennonché quel corpo non bastava al bisogno del risorgente pensiero, né l'Accademia era disposta a cedere ai tempi; così che molti giudicarono miglior partito rompere la soggezione e rinunciare ad ogni purezza di lingua. Come trionfasse il francesismo nella letteratura filosofica, economica, storica della seconda metà di quel secolo ci accadde già di ripeter piú volte.

M. Cesarotti

24. Critico e legislatore di codesta corruzione gallicizzante fu Melchiorre Cesarotti padovano (1730-1808), lettore di greco ed ebraico nel patrio Studio, onorato e protetto ne' suoi ultimi anni da Napoleone, cui servilmente adulò. Era il Cesarotti uno spirito insofferente d'ogni pedantesca autorità, tutto imbevuto di cultura francese, e siffattamente invaghito del gusto del suo tempo da avere la presunzione di migliorare Omero raffazzonandolo, nella sua traduzione in isciolti, secondo quel gusto. Molto scrisse in prosa e in versi, e come agitatore d'idee ebbe notevole efficacia nella letteratura, sicché di lui ci avverrà di toccare anche piú tardi.

e il *Saggio sulla filosofia delle lingue.*

Nel *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785) egli volse le belle speculazioni sulla natura del linguaggio umano ispirategli dai pensatori e filologi francesi, a combattere insieme il despotismo dell'Accademia e il capriccio dell'uso e della moda, per sostituire all'uno e all'altro il governo legittimo della ragione e del gusto. Formate dal libero e

non espresso consenso dei più, le lingue — tale la teoria cesarottiana — si muovono, si svolgono, si trasformano col progredire dello spirito umano; a nuove cose, parole nuove. Ognuno ha quindi il diritto di modificare la lingua a suo senno e d'introdurvi nuovi vocaboli, purché questi rappresentino vivamente gli oggetti, siano ben derivati, analoghi ad altri nella formazione, non disacconci nel suono; ai più sta l'accettare o no le modificazioni e le aggiunte. Ciò posto, nella lingua parlata domini l'uso; della scritta questo sia base, consigliere l'esempio, direttrice la ragione, giudici, non i grammatici, ma gli uomini di genio che al gusto sanno accoppiare il ragionamento. Concetti in parte giusti e assennati, ma che lasciavano troppa libertà all'arbitrio individuale e troppa profonda separazione segnavano tra la lingua scritta e la parlata. Paladino della nazionalità della lingua, il Cesarotti riconosceva però la derivazione di questa dal dialetto fiorentino e a Firenze lasciava il primato in quel Consiglio italico di cui propose l'istituzione in servigio delle sue idee. Lungi dall'essere corruttore del linguaggio, egli moderò anzi e disciplinò l'introduzione di parole e forme nuove, non pur francesi; e nelle sue prose, non ostante la francese disinvoltura del suo stile, fece uso dei gallicismi con assai più discrezione che di solito non si dica.

Il *Saggio*, com'è d'ogni opera fortemente pensata che tocchi questioni vive, levò grande romore e d'approvazioni e di biasimi. I novatori cantarono vittoria; i libertini della lingua si credettero ormai autorizzati ad ogni licenza; i puristi gridarono allo scandalo. Fra le tante voci è notevole quella del conte Gianfrancesco Galeani Napione, che ispirato dal nobile intento di far italiano il suo Piemonte anche nella lingua, pur accordandosi col Cesarotti in molti punti e specialmente « nell'impeto generoso verso un'italianità viva e comune », combatté sopra tutto il francesismo, nel suo libro *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana* (1791). La polemica morì fra il trambusto delle vittorie francesi; ma quando nei primi decenni del secolo XIX risorse, il *Saggio* del Cesarotti additò ancora ai più liberi spiriti gli intenti finali ed il metodo della ricerca.

Bibliografia.

A. Belloni, op. cit., capp. IX, XI. T. Concari, op. cit., capp. V, IV, IX. M. Landau, op. cit., P. I. De Sanctis, *Storia*, vol. II, capp. XVIII, XIX. E. De Marchi, op. cit., capp. VII-IX. D'Ancona-Bacci, *Manuale*, vol. IV. — **4**. Tutte le opere di D. Bartoli furono pubblicate a Torino 1825-56, in 39 voll.; ma se ne hanno edizioni antiche spicciolate non difficili a trovarsi. — **8-9**. *Le opere di G. B. Vico* ordinate e illustrate da G. Ferrari, 2.ª ediz. Milano 1854. N. Tommaseo, *G. B. Vico e il suo secolo*, nel vol. *Storia civile nella letteraria*, Torino 1872. — **10**. P. Giannone, *Storia civile del regno di Napoli*, Milano, Classici, 1823. *Il Triregno*, Roma 1895, in 2 voll. Per la vita, l'*Autobiografia* edita da A. Pierantoni, Roma, 1890. — **12**. E. Masi, *Gli avventurieri*, tra le conferenze *La vita ital. nel Settecento*, p. 85 sgg. — **13**. E. Bouvy, *Le comte P. Verri, ses idées et son temps*, Parigi 1889, C. Cantù, *Beccaria e il diritto penale*, Firenze 1862. Le *Opere* del Beccaria, Firenze, Le Monnier 1854, con un discorso di P. Villari. — **14**. L. Piccioni, *Il giornalismo letterario in Italia*, vol. I. *Giornalismo erudito-accademico*, Torino 1894. L. Ferrari, *Del « Caffè » periodico milanese del sec. XVIII*, Pisa 1899. — **15**. B. Croce, *Di alcuni giudizi sul Gravina considerato come estetico*, nella *Raccolta di studi dedicata ad A. D'Ancona*, Firenze 1901, p. 457 sgg. — B. Zumbini, *Sopra alcuni principii di critica lett. di G. B. Vico*, negli *Studii di letterat. ital.*, Firenze 1894. B. Croce, *G. B. Vico primo scopritore della scienza estetica*, Napoli 1901. — **16**. Le *Opere* dell' Algarotti, Venezia 1791-94, in 17 voll. — **17-18**. Le *Opere* del Bettinelli, Venezia 1799-1801, in 24 voll. A. Torre, *Le lettere virgiliane*, nel *Giorn. dantesco*. N. S., I. G. Gozzi, *La Difesa di Dante*, per cura di A. Galassini, Modena 1893. E. Bouvy, *Voltaire et la critique de Dante*, nel libro *Voltaire et l'Italie*, Parigi 1898; cfr. *Giorn. storico*, XXVIII, 216 e XXXIII, 406; *Rass. bibliograf.*, VI, 293; *Bullett. società dant.*, N. S. VII, 288. G. Zacchetti, *La fama di Dante in Italia nel sec. XVIII*, Roma 1900; cfr. *Giorn. storico*, XXXVII, 125. — **19**. Le *Opere* di G. Gozzi, Venezia 1794, in 12 voll. Una scelta in 3 voll. fatta dal Tommaseo, Firenze 1848-49. L'*Osservatore*, per cura di L. Spagni, Firenze, Barbèra, 1897. N. Tommaseo, *G. Gozzi, Venezia e l'Italia de' suoi tempi*, nel vol. *Storia civile nella letteraria*, Torino 1872. A. Malmignati, *G. G. e i suoi tempi*, Padova 1890. — **20-21**. *Opere* del Baretti, Milano 1838-39, in 4 voll. Una buona scelta, a cura di M. Menghini, Firenze 1897. *La Frusta* illustrata e annotata da A. Serena, Milano 1897. L. Piccioni, *Studi e ricerche intorno a G. B.*, Livorno 1899. G. Canti, *La Frusta letteraria*, Alessandria 1890. — **23-24**. G. Mazzoni, *La questione della lingua nel sec. XVIII*, nel vol. *Fra libri e carte*, Roma 1887. D'Ovidio, *Le correzioni ai Promessi Sposi*, Napoli 1895, p. 179 sgg. V. Alemanni, *Un filosofo delle lettere M. Cesarotti*, Torino Roma, 1894. Le *Opere* del Cesarotti, Pisa-Firenze 1800-1813. Una scelta di *Prose edite e ined.* per cura del Mazzoni, Bologna 1882.

CAPITOLO VII

Il Parini e la poesia del suo tempo.

1. La poesia melica. — 2. La lirica d'atteggiamento classico. — 3. La vita del Parini fino alla pubblicazione del *Mattino*. — 4. Dalla pubblicazione del *Mattino* alla morte. — 5. La satira del costume nel sec. XVIII e la materia dell'arte pariniana. — 6. Il soggetto del *Giorno*. — 7. L'ironia. — 8. Gli intenti e 9 l'arte del *Giorno*. — 10. Le *Odi*. — 11. L'arte nelle *Odi*. — 12. I favolisti. G. B. Casti. — 13. La poesia didascalica. L. Mascheroni. — 14. Alfonso Varano.

1. Quel fervore, in gran parte riflesso, ma non per questo men vivo, che, come abbiamo veduto nel precedente capitolo, si diffuse nella vita del pensiero italiano a partire dal quarto decennio del secolo XVIII, operò efficace anche nella poesia; le ispirò vaghezza di piú seri argomenti; la avviò a maggior nobiltà di propositi; la stimolò alla ricerca di nuove forme e di toni piú alti che meglio della snervata facilità corrispondessero alla studiata elevatezza o velassero la persistente fatuità dei soggetti. E se codesta disciplina non fu in tutto giovevole alla poesia, contribuí almeno a ridonarle il senso delle cose e a promuovere quella riconciliazione del concetto colla sua veste esteriore, senza la quale era vano sperare un durevole rinnovamento dell'arte.

La poesia melica.

La poesia melica, specchio fedele dell'idealismo amoroso e idillico del tempo, poi che il Rolli e il Metastasio l'ebbero levata a grande perfezione di forme (pag. 66), continuò col Savioli, col Bertòla e con altri molti fino al Vittorelli, che tenne vivo ben addentro nel secolo XIX l'amore della delicatezza arcadica. Ma il conte bolognese Lodovico Savioli (1729-1804), cresciuto al culto dei classici, seppe fondere con bel garbo in un'unica visione l'Olimpo pagano, settecentescamente ingraziosito, e la moderna galanteria, e in que' suoi fortunatissimi *Amori* (1765) diede alla canzo-

L. Savioli.

netta una forma mirabilmente adatta a quella ideal concezione, cioè l'agile strofa tetrastica di settenari a desinenze alterne sdrucciole e rimate, con un colorito tra properziano e ovidiano, e uno stile elegante e conciso. Aurelio Bertòla (1753-98), riminese, uomo di coltura e attitudini varie, lettore di storia nell'Università di Pavia, trasfuse nella canzonetta la sentimentalità ch'egli aveva da natura, uno spirito d'intima simpatia colle bellezze campestri e nuovi andamenti derivati tanto da' classici quanto dalla letteratura tedesca, di cui fu primo introduttore fra noi. E Jacopo Vittorelli, da Bassano (1749-1835), degno figlio della generazione che assistette imperturbata alla rovina della vecchia repubblica di S. Marco, diede spesso alle sue *Anacreontiche a Irene* e *a Dori* un'innocente punta epigrammatica, emulo del Metastasio nella spontaneità e nell'evidenza del fraseggiare, peritissimo nell'ornare que' suoi leggeri giochi di fantasia d'una dolcezza melata e d'una impeccabile lindura di stile.

A. Bertòla. J. Vittorelli.

2. Nella lirica d'occasione o comunque non amorosa, che si svolse per lo più nelle forme del sonetto e dell'ode a strofe di settenari od ottonari in vario modo congegnate, acquistò voga l'imitazione classica, in ispecie d'Orazio, e piacquero, grazie al carattere enciclopedico della comune coltura, le immagini e le similitudini desunte dalla fisica, dall'astronomia, dalla filosofia con certo sfoggio importuno della tecnologia scientifica.

Lirica d'atteggiamento classico.

Al fare del gran lirico Venosino s'accosta, non per altro, s'intende, che per certe ragioni estrinseche, specialmente una scuola di poeti che fiorì allora negli Stati Estensi e si protrasse co' suoi epigoni fino a' tempi del Regno Italico. Agostino Paradisi (1736-83), patrizio reggiano e professore d'economia e storia nello Studio di Modena, orazianamente intreccia sentenze ad immagini, e ancorché gli manchi l'ispirazione, ha un cotal ardimento di modi, stile nobile e robusto, verso sostenuto senza asprezze. Nelle rime di Luigi Cerretti modenese (1738-1808) si riflette l'indole dell'uomo, molle, leggera, non aliena dalla volgarità e dall'indecenza; pure, delle troppe frivolezze è leggiadra la veste per piana facilità e talvolta per classico splendore. Un po' duro e freddo appare invece il reggiano Francesco Cassoli (1749-1812), ma in certe sue odi, massime in quelle *Alla lucerna* e *Al letto*, egli riesce a rendere felicemente « il malinconico e gentile epicureismo d'alcune odi e delle epistole oraziane ».

A. Paradisi. L. Cerretti. F. Cassoli.

A Parma, dove la corte borbonica di Ferdinando I pareva rinnovare i fasti dell'antico mecenatismo letterario, Pindaro prevaleva su Orazio e la frondosità frugoniana ammantava d'immagini pompose idee provenienti dai regni della filosofia e della scienza; corifeo di siffatta lirica, Angelo Mazza (1741-1817), galante e litigioso abate protetto dal Du Tillot. Al Mazza difetta la spontaneità nell'ispirazione e nello stile, e nuoce l'assiduo tendere all'astruso ed al sublime; tuttavia non si può negare che egli possieda vigoria di pensiero unita a forza di fantasia, e che sappia, specialmente nelle molte sue odi intorno alle cause, alle varie manifestazioni ed agli effetti dell'armonia musicale, dar forma poetica ai concetti astratti del platonismo.

A. Mazza

Gran fama e perfino il nomignolo d'etrusco Orazio ebbe fra' contemporanei Giovanni Fantoni da Fivizzano in Lunigiana (1755-1807), tra gli Arcadi Labindo; nobile di nascita, poi convertitosi alla democrazia, ma delle prepotenze francesi libero fustigatore, non senza suo danno. Lo spirito dei tempi nuovi guadagna a grado a grado le sue rime; e specie in quelle composte dopo il 1790, i soggetti, le allusioni, le idee di patria e di libertà annunciano la fine dell'Arcadia e il principio d'un'era novella. Piace nel Fantoni l'impeto lirico, quando non degeneri in isforzo e turgore; piace l'arditezza dell'epiteto e dell'immagine, anche se non di rado s'abbiano a lamentare ineguaglianze di stile e manco di lima. Quanto all'imitazione oraziana onde Labindo ebbe sí gran vanto, essa è tutta esteriore, di certi atteggiamenti del pensiero, di certe abitudini nell'organamento dell'ode e soprattutto d'alcuni metri, che il Fantoni, rinnovando i tentativi dell'Alberti, del Tolomei, del Chiabrera, riprodusse mediante quei versi italiani la cui misura ed armonia più a quelli s'approssima.

G. Fantoni.

3. Mentre nella seconda metà del Settecento questi ed altri modesti sacerdoti dell'arte s'industriavano senza notevoli risultamenti a risanguare la nostra lirica, Giuseppe Parini la sollevava ad altezze da secoli inusate e solennemente apriva il cammino alla letteratura moderna. Con lui e per lui l'arte tornò alla vita, che ormai più non si assommava, come allor che fioriva l'ariostesca primavera del Rinascimento, nel puro culto delle belle forme; e la vita, divenuta filosofica, critica, riformatrice, si rifece materia d'arte. Fabbro di veramente classiche eleganze, egli salì alla sfera dei grandi poeti, perché fu insieme uno spirito

G. Parini

meditativo, un cuore aperto a tutte le commozioni, un nobile e forte carattere.

[V]ita del [Pa]rini fino [a]l 1763.

A Bosisio, ridente paesello che s'adagia sul verde dei colli brianzuoli a specchio del laghetto di Pusiano, l'Eupili degli antichi, nacque il Parini nel maggio del 1729 da Francesco Maria, modesto negoziante di seta, e da Angela Maria Carpani. Sulla fine del 1738 il padre lo condusse a Milano e lo allogò presso una sua zia, prozia del giovinetto, il quale, vestito da abatino, cominciò a frequentare le scuole di S. Alessandro tenute dai Barnabiti. Tre anni dopo, la sua ospite morì, lasciando al nipote di che metter su casa a Milano e istituendo a favore del chierichetto Giuseppe un'annua rendita su beni immobili per una messa quotidiana, purché egli si fosse avviato al sacerdozio. La vocazione per vero non c'era; anzi sorridevano a lui nella calda fantasia le pure gioie della famiglia e dell'amore, oggetto d'amaro rimpianto per tutta la vita. Ma vinse l'autorità paterna; vinse il bisogno che costringeva il discepolo dei Barnabiti a dar lezioni private e a copiare carte forensi; e nel 1754 il Parini fu ordinato sacerdote. Entrato così in quella « casta eguagliatrice » a cui si spalancavano i palagi e le Corti, fu assunto l'anno stesso in casa Serbelloni, come precettore dei figliuoli del duca Gabrio e della duchessa Maria Vittoria.

Nel consorzio dei letterati milanesi il pretino campagnuolo, che innamoratosi dei classici greci, latini, italiani, aveva posto in essi tutto il suo studio, godeva già allora di qualche nominanza. Nel 1752 aveva pubblicato, sotto il pseudonimo anagrammatico di Ripano Eupilino, un volumetto di versi, parca scelta dei molti ch'era venuto componendo, ed era stato accolto nell'Accademia dei Trasformati (vedi pag. 127), dove s'adunava il fior fiore della cultura e dell'ingegno milanese. Ammiratore dei cinquecentisti e geloso della purezza della lingua, ma nemico del vuoto e del pedantesco, il Parini si trovava a suo agio in quel letterario consesso, che tentava di temperare la vacuità della pura imitazione classica colla vivezza del genio ambrosiano e colla moralità pratica dei concetti. Nel 1756 egli combatté in una lettera pubblica l'affettazione trecentistica del padre Alessandro Bandiera, e quattr'anni dopo si levò a difesa del patrio dialetto contro il barnabita Onofrio Branda, gran paladino dell'affettazione toscaneggiante. Tra l'una polemica e l'altra cade la com-

posizione (1757-58) delle due prime odi, la *Vita rustica* e la *Salubrità dell'aria*, nelle quali è già tutto il programma dell'arte e della vita del Parini; dell'arte, sincera, forte, intesa ad unire l'ammaestramento al diletto; della vita, illibata, schiva d'ogni bassezza, non ad altro devota che alla virtù. Seguí terza a breve intervallo (1761) l'ode *L'Impostura*.

In casa Serbelloni il Parini rimase otto anni, fino all'autunno del 1762, quando, avendo un giorno la duchessa, che pur era donna di idee liberali, quasi democratica, ingiustamente schiaffeggiata una ragazza, egli che quelle idee avea non pur nella mente ma nel cuore, si sentí ribollire il sangue dinanzi a quel « sopruso feudale » e proruppe in una scenata, per la quale la duchessa « dovette disfarsi » di lui. Da quel momento sino alla primavera del 1763 corsero al poeta giorni amari e difficili. Ne fa testimonianza un capitolo con cui chiedeva un prestito al canonico Candido Agudio, suo amico e protettore. L'argomento è di quelli abusati dai berneschi, né il Parini rifuggi da certe sguaiataggini proprie di costoro; pure una cert'aria d'ingenuità, un certo senso di decoro e l'affettuoso ricordo della madre cui manca il pane — il padre era morto nel 1760 —, ci commuovono alla lettura del pietoso documento. Sennonché il soggiorno in casa Serbelloni era stato occasione al giovine prete plebeo di vedere e osservare molte cose. Nella serenità della sua immacolata coscienza egli s'era sentito assai superiore a quell'aristocrazia decadente, e nella fiera alterezza della sua superiorità aveva concepito il disegno di farsene giudice. Quando lasciò quella casa, aveva già formulato i suoi dispregi della *Nobiltà* superba, oziosa, dappoco in un dialogo che restò inedito fin dopo la morte dell'autore, e già aveva verseggiato gran parte del *Mattino*. Il poemetto uscí in luce nella primavera del 1763.

Dal 1763 alla morte.

4. La pubblicazione del *Mattino*, cui tenne dietro due anni dopo il *Mezzogiorno*, mise il Parini nelle grazie dell'imperial ministro conte di Firmian e del governo di Maria Teresa, per ciò che a questo pareva « sommamente desiderabile » fossero ripresi i depravati costumi di chi e per la nascita e per i beni di fortuna sarebbe stato obbligato « a dar buon saggio di sé stesso e ad essere un non men esemplare cristiano che un utile patrizio ». Da allora il poeta poté sentire men acuti i morsi della miseria, quan-

tunque le sue condizioni non uscissero mai dal disagio d'una relativa ristrettezza. Nel 1768 gli fu affidata dal Firmian la direzione della *Gazzetta di Milano* e verso la fine del '69 la cattedra di eloquenza nelle scuole palatine alla Canobiana. Poi, cacciati i Gesuiti e trasportate a Brera le scuole (1773), quella cattedra mutò l'antico nome nell'altro di Principî generali delle belle arti, ma non mutò il titolare, che la tenne fino alla morte. Frutto di codesto insegnamento furono i due libri *Dei principi delle belle lettere*, notevoli per l'aggiustatezza d'alcuni giudizi e per una cotal novità di vedute, ma quanto allo stile un po' freddi e manierati, insomma di gran lunga inferiori alle poesie. Nel 1791 il Parini ebbe oltre alla cattedra l'ufficio di soprintendente delle pubbliche scuole.

Frattanto il lento lavorio delle idee dissolutrici delle antiche istituzioni trascorreva ad uno scoppio violento colla Rivoluzione francese. Il Parini, come tutti i Milanesi, era buono e devoto suddito del *paterno regime* austriaco, che succeduto all'obbrobriosa dominazione spagnuola, aveva saviamente maturate ed attuate riforme utili all'agricoltura, al commercio, all'amministrazione. Poeta civile ed umano, non andava oltre all'età sua col pensiero d'una rigenerazione politica della patria. Tuttavia l'entusiasmo di libertà che spirava d'Oltralpe, colse anche lui e gli fe' concepire la segreta speranza di giorni migliori per l'Europa e specialmente per l'Italia; così che quando l'esercito repubblicano entrò in Milano (1796), il vecchio prete ne esultò con ingenuità giovanile. Ma chiamato a far parte della Municipalità, vide dappresso le intemperanze dei giacobini e le rapaci prepotenze dei proconsoli francesi, e vi s'oppose con fermezza e coraggio, fremendo di sdegno contro la malvagità degli uomini, che torceva a sí mali fini le sante idealità della sua anima intemerata. Dopo tre anni un decreto dei Commissari dispensava lui e altri sei colleghi da quell'ufficio.

Crescevano intanto gli acciacchi dell'età: le gambe, state sempre malate, mal lo reggevano e una cateratta lo privava dell'uso d'un occhio. Egli tornò alla quiete della sua scuola e alla vita privata, pur non trascurando di seguire « con premura costante gli andamenti politici della giornata ». Quando gli Austriaci occuparono nuovamente Milano (aprile 1799), il poeta liberale fu minacciato della perdita della cattedra. Ma non fu nulla; ed egli si spense sere-

namente ai 15 d'agosto del 1799 nel palazzo di Brera, dove fin dal 1774 gli era stato concesso l'alloggio. Quella mattina stessa aveva composto il sonetto *Predaro i Filistei l'arca di Dio*, che è un'imprecazione alle nequizie democratiche e un profetico ammonimento contro gli eccessi reazionari degli Austro-Russi. Nel Cimitero di Porta Comasina una lapide modesta ricordava che là giacevano, indistinte, le ossa del Parini. Queste andarono disperse; ma al raggio di sublime virtù che balena dal nome del modesto abate brianzuolo, s'inchinarono reverenti tutti i maggiori ingegni d'Italia, dal Foscolo al Carducci, mentre la pietà de' coetanei e l'ammirazione dei posteri, auspicanti in quel nome le rivendicazioni nazionali e la rigenerazione morale della patria, tributarono all'uomo e al poeta onore di busti, di lapidi, di monumenti.

Poesie minori.

5. L'uomo conosciamo già, forse in più accigliato atteggiamento che non lo vedessero i contemporanei. A rammorbidire i contorni della sua figura varrà il ricordo delle minori poesie, sonetti, capitoli, sciolti, canzonette, madrigali, epigrammi, nelle quali trovi bensì anche pensieri alti e gravi, ma più di sovente gli scherzi della rimeria bernesca, le arguzie maliziose onde si piacevano allora le dame, la leggerezza elegante del Rolli e del Metastasio. Così il Parini indulgeva al gusto e alla moda del tempo; ma altra era l'arte ideale cui lo sospingeva il suo genio.

La satira del costume nel sec. XVIII.

Nel secolo XVIII la satira del costume fioriva più rigogliosa che mai con varietà grande di toni, di forme e di modi. L'osservazione sagace delle magagne di quella società s'alternava, sappiamo (pag. 72), alle buffonate della poesia giocosa e ispirava molte commedie goldoniane. Gaspare Gozzi ne' suoi garbatissimi *Sermoni*, veri bozzetti della vita veneziana, riprendeva la *mollezza del viver odierno* e certe costumanze spenderecce o immorali. A Milano il nizzardo Gian Carlo Passeroni (1713-1803), grande amico del Parini, col pretesto di narrare la vita del maggior oratore romano, intesseva il suo *Cicerone* — un poema d'oltre undicimila ottave in centun canto, pubblicato in tre riprese dal 1755 al 74 — d'infinite digressioni, « che per la maggior parte satireggiano o criticano o corbellano ogni sorte di gente dappoco, ridicola o viziosa ». La tendenza a notare gli abusi e a suggerire i rimedi era nello spirito del secolo illuminato e prenunziava quella rigenerazione della coscienza italiana che la filosofia e la critica

venivano iniziando. In quei satirici però le idee sane erano pur sempre alcunché di sovrapposto alla vecchia coscienza fiacca e artificiale: il Goldoni osserva e per lo più sorride bonario; il Gozzi ha dal soggetto una sottil vena di rassegnata mestizia; il dabben Passeroni trasfonde nelle sue ottave facili e un po' neglette tutto il suo buon senso e la naturale rettitudine dell'animo, ma procede dinoccolato, senza punte, più spesso scherzoso che satirico. Affinché la coscienza degli Italiani si rinnovasse e con essa la letteratura, occorreva che quelle sane idee di moralità, di giustizia, di sincerità scendessero dalla testa al cuore, e divenissero operose e feconde, trasformandosi in fede e in sentimento. Il primo uomo in cui tale rinnovamento della coscienza si manifesta, è appunto il Parini.

La materia dell'arte pariniana.

Il carattere saldo e franco che da natura egli aveva sortito, s'era temprato nello studio degli antichi, specie di Plutarco, nella lotta col bisogno e nelle umiliazioni che a lui plebeo e campagnuolo toccava soffrire nella convivenza coi nobili. Lo pungeva il ricordo e la nostalgia de' suoi colli, d'una vita quieta, semplice e libera dalle falsità del consorzio civile. E quel culto dell'onesto, del giusto, del vero, che in altri era o vana ostentazione o idealità vagheggiata teoricamente, divenne in lui una religione, la norma incrollabile di tutta la vita. Or bene, da una coscienza cosiffatta, sorretta da un altissimo sentimento del dovere, non turbata né dall'avidità né dall'ambizione e quindi liberissima, muovono insieme le azioni dell'uomo e l'arte del poeta. Il quale dal confronto pacato e ragionato tra la nobile idealità morale che sentiva attuata in sé e la società frivola, falsa, corrotta che gli si moveva intorno, trasse la materia delle maggiori sue opere, del *Giorno*, satira illuminata dal riverbero di quell'ideale, e delle *Odi*, poesia educativa ravvalorata dal pungolo della satira.

Il *Giorno*.

6. Il *Giorno* è un poema in endecasillabi sciolti, nel quale il Parini con ironia continuata si finge *precettore d'amabil rito*, cioè maestro e duce nelle varie occupazioni della giornata, ad un *giovin signore* del Bel Mondo. Secondo il primo concetto, l'opera doveva esser divisa in tre parti: il *Mattino*, il *Mezzogiorno* e la *Sera*; ma pubblicate le due prime (1763, 1765), il poeta sdoppiò la terza, che diede luogo al *Vespro* e alla *Notte*. Parco tessitore di versi e artefice incontentabile, il Parini s'indugiò lungamente intorno alle due ultime parti, trasferendovi anche alcune

scene dalle due prime ed esercitando pur su queste l'opera industre della sottile sua lima. E finí col lasciare il poema incompiuto e inediti il *Vespro* e la *Notte*, che videro la luce solo dopo la sua morte, nel 1801. Fra le molte varianti e i frammenti trovati nei suoi manoscritti, la critica andò poi divinando, con più o men di senno e di circospezione, i definitivi propositi del poeta.

Com'è di tutte le grandi opere d'arte, il *Giorno* ha più d'una attinenza colla precedente tradizione letteraria, ma si leva ben alto al disopra di questa per caratteri di vera e poderosa originalità. Nella letteratura satirica ed eroicomica italiana e straniera hanno qualche riscontro spicciolato e la materia e l'intonazione; ma il Parini figurò in un gran quadro tutta intera la società tralignante, ciò che nessun altro aveva fatto, e alla satira diede movimenti e forme del tutto nuovi, rappresentando l'azione molteplice di quella società nel suo continuo svolgimento e creando, fu detto assai bene, l'epopea della satira.

Il soggetto.

Principale attor del poema è l'alunno, il Giovin Signore. Frivolezze e scandali nelle ciarle mattutine coi maestri di ballo, di canto, di violino e di francese gli aprono la giornata. Levatosi a tarda ora dalle *oziose lane*, lo attende la *toilette*, magnanim' opra. Mentre il pettinatore gli acconcia con sapiente architettura la chioma, il Giovin Signore sfoglia libri francesi e tratta col merciaiuolo pur ora venuto da Parigi, e col miniatore che fa i ritratti delle belle. Indossate le lussuose vesti e gravate queste di mille bagattelle graziose e preziose, egli si sbriga d'altre futili cure, varie secondo le stagioni e i giorni della settimana, ed esce infine nel cocchio dorato. — Nel *Mezzogiorno* il poema assume movimento drammatico; al Giovin Signore s'aggiunge attrice principale la dama che egli serve; e la scena si popola d'altri personaggi che efficacemente rappresentano i mille aspetti ed atteggiamenti di quella società, raggruppandosi intorno all'azione principale, un gran pranzo aristocratico in casa della dama. Prima, il ricevimento e le chiacchiere pettegole dell'aspettativa; poi, i discorsi pretenziosi, il caffè, il gioco. — Al *Vespro*, che il poeta lasciò, come la *Notte*, lacunoso, sono argomento le visite di cerimonia e quindi il corso, dove la società feudale aristocratica ci appare « moventesi in pubblico, massa organata nelle sue varietà, funzionante in una di quelle mostre che sono azioni ». All'annottare

la nobil coppia rincasa, e nel palazzo della dama, sfolgorante di doppieri, assistiamo alla fatua conversazione cosiddetta di circolo, agli scherzi maliziosi ed ai corteggiamenti intorno ai tavolini da gioco. Era proposito del poeta guidar poi il generoso alunno al teatro e forse dirne anche la morte, i funerali e la discesa all'Inferno; ma coll'accennata rappresentazione della *veglia frequente*, soggetto della *Notte*, termina quel che abbiamo del poema.

7. Didascalico nella forma, questo è essenzialmente descrittivo nella sostanza, perciocché il poeta, sotto color di insegnare, descrive tutti gli episodi onde s'intesse l'oziosa giornata del Giovin Signore. E dalla descrizione germoglia naturale la satira.

'ironia, Il contrasto tra la corrotta frivolezza e le apparenze fastose e cerimoniose di quella vita, era profondo e stridente, né sfuggiva ai molti che fustigavano quella decrepita società. Ma come avrebbero potuto coglierne l'intima signicazione essi, tutti attenti alla superficie delle cose e incapaci, nella general fiacchezza della coscienza, d'apprezzare adeguatamente il primo termine dell'antitesi? Il Parini invece che della dignità personale aveva sí alto concetto e del contenuto morale della vita non pur sapeva ma sentiva l'importanza, ebbe netta la visione della frivolezza e della corruzione dominanti e avvertí quindi la profondità del contrasto, che gli appariva come la radice prima di tutti i mali. La sua intemerata coscienza lo poneva dunque in una condizione privilegiata dinanzi alla società degenere, in tal condizione che la società stessa gli porgeva l'arma della satira. Bastava infatti che egli aprisse uno spiraglio alla percezione del fondamentale contrasto, perché quelle forme fastose e cerimoniose divenissero esse stesse un'amara ironia; bastava che dalla sua specola d'uomo moralmente superiore egli rappresentasse schiettamente, fedelmente quel mondo, perché la satira scattasse, non gioconda e scherzosa, ma seria, triste, inesorabile. In tal modo appunto fu concepito e disteso il *Giorno*, dove la coscienza giudicante del poeta si manifesta con signorile riserbo, ma chiaramente, ad ora ad ora nella contrapposizione dei costumi e dei fatti degli aristocratici moderni a quelli de' loro avi; nella contrapposizione del pensiero dei moderni argutamente svelato, alle loro fogge di vita; nella magnificenza e coloritura epica del racconto; in certe similitudini, in certe locuzioni a doppio taglio, nella sapiente

collocazione delle parole, nella scelta maliziosa di epiteti o di avverbi che unendosi in uno strano connubio coi loro sostantivi e coi loro verbi (p. es. *il patetico gioco*, *la pudica d'altrui sposa a te cara*) danno rilievo alla falsità di quella vita. Sono questi gli artifici — semplici e naturali artifici — sprigionatori dell'ironia, che dall'intimo della materia si diffonde, spirito animatore, per tutto il poema.

Accade però talvolta che dinanzi alle brutture che descrive, il poeta non sappia contenersi. Allora egli manifesta senza ambagi il suo giudizio; allora l'ironia passa i suoi confini, diviene sarcasmo fierissimo, perfino aperto scoppio di sdegno. Così, per esempio, quando il Parini ritrae il marito della dama *servita* dal Giovin Signore, non s'appaga di metterne in mostra l' esteriore ridicolezza, ma ne svela l'intima viltà, e l'ironia diventa disprezzo e non celata condanna; quando annovera le letture francesi del nobile alunno, l'amore delle patrie glorie lo vince e all'Enrico del Voltaire contrappone, risoluto, l'italiano Goffredo, « ardito scoglio Contro a la Senna d'ogni vanto altera »; quando ha descritto il pranzo dei grandi, non sa trattenersi dal rappresentare, fiero contrasto, il tragico spettacolo della plebe aspirante affamata i grassi effluvi che dagli illustri limitari a lei conduce favorevole aura.

gli intenti

8. Tre esempi, che corrispondono alle tre idee informatrici della satira pariniana: famiglia, patria, umanità. — Nel *Giorno*, dove il Giovin Signore raffigura principalmente il cicisbeo o cavalier servente, ci sta dinanzi nella sua cruda verità e quindi in tutta la sua ripugnante bruttura, il quadro di quella degenerazione morale della famiglia e dell'amore, che la triste usanza aveva prodotto. Là il Parini drizza più di frequente i suoi strali, movendo dalla vaga favoletta d'Amore e Imene che adorna il *Mattino*. — Alla risurrezione politica della nazione egli, abbiamo detto, non pensa; ma efficacemente la prepara col vigoroso sentimento dell' Italianità, il quale gli detta amare ironie e aperte riprensioni contro le mode straniere, contro l'invadente francesismo della lingua e della letteratura, contro l'ostentato dispregio d'ogni cosa nostrale. — La favola del Piacere, intensamente ironica, spiega nel *Meriggio* l'origine delle disparità sociali ed è come la sintesi simbolica di quelle idee umanitarie che il Parini non si stanca d'inculcare, affermando l'uguaglianza degli uomini dinanzi alla natura, esaltando le feconde opere della plebe dei solchi

e delle officine contro il faticoso ozio dei grandi, esecrando la sdegnosa crudeltà di questi verso i miseri, infame riscontro alla loro affettata pietà per le bestie. Con tutto ciò, badiamo, egli non è un rivoluzionario; perseguita il vizio dovunque s'annidi, non solo nella nobiltà, ma anche nella borghesia risalita; vuole la correzione, non la morte del peccatore. Il suo intento è di indurre quella nobiltà a vergognarsi del suo ozio e delle sue pompe boriose, di ispirarle un più sano concetto della vita, di insegnarle i suoi doveri. « Volsi, diceva egli stesso, L'itale Muse a render saggi e buoni I cittadini miei ». E sopraggiunto il rivolgimento del '96, agli amici che lo sollecitavano a pubblicare il *Vespro* e la *Notte*, rispondeva « riguardare come pretta viltà, niente men turpe che l'*insaevire in mortuos* », l'acconsentire allora all'edizione d'uno scritto dove si pungeva una classe ormai caduta in piena dissoluzione.

l'arte del *Giorno*.

9. Non meno vivo che il culto del buono ebbe il Parini l'entusiasmo per il bello. Era nato artista e le naturali disposizioni aveva affinato nello studio dell'arte antica, in ispecie di Virgilio. Ond'è che nel *Giorno* la composizione del complesso e delle singole scene, la rappresentazione dei personaggi, le descrizioni, lo stile, l'elocuzione, il verso, tutto ha una finitezza mirabile, nella piena corrispondenza della forma alla materia.

Negli svariatissimi quadri della vita sociale, le figure, le luci, le ombre sono sempre distribuite con sapiente cura dell'effetto; i ritratti, quali disegnati con minuziosità paziente e quali sbozzati alla brava, sono veri e parlanti, con un giusto colorito del tempo. Osservatore acuto, il Parini colse i tratti caratteristici del mondo circostante e li fermò nelle sue figure, riassumendovi elementi derivati da più parti; perché la sua satira non è mai personale, e l'opinione che nel Giovin Signore adombrasse il conte Alberigo di Belgioioso non regge alla critica. E come sono varie e fresche e nuove nel colorito e nel sentimento le descrizioni degli spettacoli naturali e della vita popolare cittadinesca e campestre! Pure un così squisito artista della forma nulla concede alla forma; gli episodi, numerosi e vaghissimi, « pur variando la materia, le sono intimamente connessi » e le si accordano perfettamente nel carattere e nel tono; le cento similitudini, tratte un po' da per tutto, non sono ozioso ornamento, ma per lo più efficace stro-

mento di satira; sí che forma e materia si fondono in un tutto unico, né quella ad altro serve se non a dare rilievo artistico a questa.

Parco e giudizioso nella scelta delle immagini, sempre elegante e nobile ed alto nei modi e nell'elocuzione, il Parini emulò degnamente nel *Giorno* lo stile virgiliano. La lingua poetica italiana egli rinnovò ed ampliò e corroborò, riprendendo con finissimo gusto parole ed usi dal latino e dagli scrittori del Tre e del Cinquecento, felicemente osando di suo, facendo inversioni e interposizioni di parole, piene di significato. Dall'esametro virgiliano egli apprese pure a trattare lo sciolto. Variandone di continuo gli accenti, opportunamente spezzandolo mediante le pause del senso, abilmente distribuendovi le parole ed i suoni, lo rese pronto a rispondere ad ogni piú fine esigenza dell'arte e mostrò per primo quanto potesse quel verso, che allora si pompeggiava floscio e monotono nei poemetti del Frugoni e dei Frugoniani.

Le *Odi*.

10. Come nella satira così nella lirica il Parini fu grande innovatore. Quivi egli muove dall'Arcadia ed ha comuni i modelli coi neo-classici, di cui abbiamo pur ora tenuto discorso; ma dalla maniera arcadica s'allontana poi a gran pezza per l'importanza dei soggetti e la robustezza dei modi; sui neo-classici si eleva gigante per ciò stesso, per il gusto squisito delle imitazioni, specialmente oraziane, e per l'attitudine ad assimilarsi gli intimi procedimenti dell'arte antica.

Le *Odi*, a non tener conto d'alcuni frammenti, sommano a diciannove e furono composte alla spicciolata dal 1757 al 1795, prima, come s'è detto, la *Vita rustica*, la men bella e men nuova di tutte, ultima l'ode *Alla Musa*, bellissima fra le belle. Caso non frequente, questo d'un poeta che dà all'arte i fiori piú fragranti presso al tramonto della sua vita. Gli è che il Parini rimase sempre giovine nell'amore delle sue alte idealità morali ed estetiche, e dall'età matura ebbe affinata la sua perizia nel pacato esercizio dell'arte, ma non scemata o inaridita la vena, sempre tranquilla, della sua ispirazione.

Neppure nelle *Odi* mancano tratti acerbamente satirici; ma in esse la dottrina ricostruttiva prevale sulla critica dissolvitrice, e quella coscienza retta e intemerata che alimenta l'ironia del *Giorno*, si manifesta direttamente nella coraggiosa difesa del bene e nelle confessioni aperte

e recise. Dalle *Odi* sale placido e solenne l'inno alle idealità ispiratrici del poema. Nell'*Impostura* (1761), trovi la glorificazione della Verità, trionfatrice del *mostro orrendo* onde l'ode s'intitola e di cui sono esposte le arti malvage; nella sublime *Caduta* (1785), ascolti il grido d'una coscienza che inflessibile nella sua dirittura, si ribella ai consigli della fiacca coscienza contemporanea facile a cedere alle seduzioni degli agi e degli onori; vedi dunque dissociati gli elementi generatori dell'ironia del *Giorno*. Coll'*Educazione* (1764) il poeta rivolge ai Nobili ammaestramenti di virtù, di sana operosità, di schiettezza, d'umanità; nel *Bisogno* (1765), ove pare risuoni l'eco di dottrine pur allora propugnate dal Beccaria, egli esorta i ministri della giustizia a sensi di pietà per i miseri trascinati al delitto da quel « persuasore orribile di mali »; nell'ode *Alla Musa*, accarezza soavemente l'immagine della vita domestica benedetta dall'amore e dalla virtù, immagine la quale si lega con felice trapasso a quella, che il Parini sentiva in sé attuata e colorì pur nella *Recita dei versi* (1783), del poeta tranquillo e sereno nel culto del buono, del vero, del bello, pago di sé e dell'avito censo, innamorato della quiete beata dei campi.

Il dolce rapimento provato dinanzi alla bellezza muliebre ispirò al Parini il *Pericolo* (1783?), il *Dono* (1790) e quel delicatissimo *Messaggio* (1793), dove l'estasi dell'amore ideale dilegua in un pensiero di rassegnata mestizia. Il desiderio delle care blandizie della Natura, lungi dall'urbano clamore, traluce nella chiusa della *Tempesta*, ode allegorica allusiva ai subiti cangiamenti amministrativi di Giuseppe II (1786), e si effonde con bell'impeto lirico nelle invocazioni ai « Colli beati e placidi Del vago Eupili mio », della *Vita rustica* e della *Salubrità dell'aria*. Nella quale ultima ode il poeta mentre esprime i suoi individuali sentimenti, dà precetti di civile moralità e combatte certe costumanze nocive all'igiene cittadinesca. Così, nell'*Innesto del vaiuolo* (1765) egli si fa propugnatore di codesta pratica da poco introdotta e avversata dall'ignoranza; nella *Musica* (1770) leva sdegnato la voce contro l'obbrobriosa usanza dei cantori evirati, e nell'epica ode *A Silvia*, sul vestire alla ghigliottina, detesta il pervertimento della moda, come pericoloso all'innocenza dell'animo. Consimili intenti di pratica utilità si proponevano, sappiamo, in quella stessa Milano gli scrittori del *Caffè*; sennonchè mentr'essi — ed

è qui un dei motivi della loro avversione al Parini — facevano rinunzia ad ogni eleganza e purezza del dire, l'abate brianzuolo torniva le sue odi con isquisito magistero di verso, di lingua, di stile.

L'arte nelle *Odi*.

11. La strofe settenaria od ottonaria di quattro o cinque o sei od otto versi, la strofe mista di endecasillabi e settenari in vario modo intrecciati, la strofe di tre o cinque settenari suggellati da un endecasillabo, con varie alternanze di sdruccioli e di rime piane e tronche, infine la saffica, sono i metri che il Parini usò nelle Odi, riprendendoli da Bernardo Tasso, dal Chiabrera e dai lirici del secolo XVIII. Ma qual differenza tra lui e codesti predecessori nel modo di trattarli! Sotto la sua mano delicata e perita d'ogni finezza, i vecchi ritmi assumono ora scioltezza, or dignità, or robustezza nuove e si piegano ad accogliere pensieri forti e gravi, ogni sfumatura del sentimento e i composti impeti della Musa pariniana. Grazie all'icastica vigoria, all'alata musicalità, alla nobiltà della lingua e dello stile, il concetto acquista mirabile rilievo, efficacia persuasiva, artistico atteggiamento, e le cose più comuni, perfino le turpi, si fanno decenti nell'espressione. Qualche dura inversione — ma ve n'hanno di opportunissime —, qualche fuggevole ristagno nell'onda del pensiero, qualche sottil rimasuglio d'Arcadia, sono piccoli nèi in componimenti ove quasi tutto è da ammirare. Felicissima di solito anche la composizione complessiva per il logico e coerente svolgimento dell'idea, per l'elegante rapidità dei trapassi, per certe, in tutto pariniane, corrispondenze ed euritmie di sostanza e di forma. Colle *Odi* nasce veramente nella letteratura nostra una lirica nuova, che sarà modello ai prossimi grandi artisti del verso.

I favolisti

12. Anche del *Giorno* pullularono numerose imitazioni nell'ultimo quarto del secolo, ma fiacche, impacciate, ben lontane per importanza morale e pregi d'arte dall'applaudito esemplare. Accanto ad esse, le vecchie forme della poesia satirica, il capitolo ternario, il sermone, il sonetto trascinavano straccamente la loro vita più che secolare, mentre volgeva facilmente alla satira anche un genere che fu quasi proprio del Settecento, la favola in versi.

L'esempio venne di Francia e il genere ebbe molti cultori, nessuno però che sapesse pareggiare la finezza artistica e la profondità psicologica del La Fontaine (1621-95).

T. Crudel[i]

Fu primo o dei primi Tommaso Crudeli da Poppi nel Ca-

sentino (1703-45), più che imitatore, traduttore garbato del grande Francese; il Passeroni (vedi pag. 141), con quella sua abbondevole, ma non limpida vena, riempì di *Favole esopiane* sette volumi (1755), dove egli appare, come nel *Cicerone*, narratore ingenuo e amabile moralista; più tardi (1788) Aurelio Bertola, che già ricordammo tra i lirici, diede alla favola leggi ed esempi, e due toscani, Lorenzo Pignotti (1739-1812) e Luigi Fiacchi, dettosi grecamente Clasio (1754-1825), si acquistarono nel trattarla fama abbastanza larga e durevole.

. C. ...sseroni. — Bertòla.

Com'era costume dei favolisti loro coetanei, il Pignotti ed il Clasio parte rielaborarono vecchi temi e parte inventarono; cercarono in tutto il regno animale e non soltanto nella ristretta cerchia sancita dall'antica tradizione, gli attori dei loro apologhi, e alla varietà dei soggetti accompagnarono grande varietà di metri (quarta e sesta rima, canzonette metastasiane, strofe libere di endecasillabi e settenari, ecc.). Uomo di spiriti liberali, il Pignotti si valse spesso delle sue favole, alquanto prolisse, ma non illepide (1782), per satireggiare argutamente i corrotti costumi civili, il despotismo e l'ipocrisia. Il Clasio invece mirò non a sferzare il vizio, sibbene ad inculcar la virtù con le chiare allegorie delle sue favole, che s'avvantaggiano su quelle del Pignotti per la semplice schiettezza dello stile e la facile melodia del verso.

.. Pi-gnotti. — Clasio.

Dalla favola assurse all'epopea animalesca cogli *Animali parlanti* Giambattista Casti da Acquapendente (1724-1803), lascivo abate, che il Parini non ingiustamente bollò di « satiro procace e disonesto ». Fece vita d'avventuriere; a Roma, a Firenze, a Vienna, a Pietroburgo, a Costantinopoli e infine a Parigi; favorito dagli imperatori Giuseppe II e Leopoldo II; creato poeta cesareo da Francesco I; invasato di idee democratiche in sullo scorcio del viver suo. Come nel contegno, così non ebbe senso di decoro nell'arte. Scrisse molto: canzonette di stampo metastasiano, novelle in ottava rima sfacciatamente oscene, drammi per musica, la relazione del suo viaggio a Costantinopoli, ricca di notizie sui costumi di quelle genti, lettere politiche e descrittive, che fanno fede del suo acuto spirito d'osservazione. Nel *Poema tartaro* (dodici canti in ottave) morse fieramente la corruzione e la barbarie camuffata all'europea della corte di Caterina II, adombrando questa sovrana e i suoi ministri sotto nomi tartari. Ma la miglior sua cosa

. B.Casti.

sono certo gli *Animali parlanti*, vasta favola di ventisei canti in sesta rima. Quivi la satira non pur colpisce le magagne delle corti, le doppiezze della politica, le ingiustizie dei governi, ma s'estende a tutta la vita sociale contemporanea. Lo stile, slavato e prolisso, come sempre nel Casti, è però avvivato da arguzie, da trovate spiritose e da una cotal grossolana ironia.

La poesia didascalica.

13. Il dilagar della satira non è in fondo se non una particolare manifestazione della tendenza insegnativa che tutta pervade la letteratura del secolo XVIII, così avido di scienza. Non può dunque far meraviglia che anche la poesia didascalica propriamente detta abbia avuto allora gran voga, anzi maggior voga che mai. Numerosi i poemi georgici, nei quali viveva la virgiliana tradizione della Rinascenza. Buona nominanza ha ancora fra essi la *Coltivazione del Riso* del veronese Giambattista Spolverini (1695-1762). Ma più ricca la fioritura dei poemi scientifici; ché non v'era materia sì scabra, sì astrusa, sì difficile che non paresse acconcia alla poesia; anzi vero obbietto di questa era giudicata la scienza in tutte le sue più ardue manifestazioni. Aristotile aveva pur detto che ufficio della poesia è ammaestrar dilettando, e un solenne esempio di poema scientifico aveva offerto Lucrezio, bellamente tradotto pur allora da Alessando Marchetti (1717). Perciò le nuove scoperte della fisica, dell'astronomia, delle scienze naturali, le teoriche dei filosofi antichi e moderni, le dottrine dell'economia e del nuovo diritto legislativo e penale, tutto fu messo in versi, fiaccamente, aridamente, senza altro ornato che d'una certa leggiadretta agghindatura stilistica e di qualche bolsa invenzione di viaggi aerei o terrestri; perché la sete di verità tarpava le ali alla fantasia e vietava i regni fioriti delle favole. Metri, l'ottava, il sonetto e più di sovente l'endecasillabo sciolto, che affrancando il corso delle idee dall'impaccio della rima, pareva il solo metro adatto alla vigorosa poesia del sapere. Misera e presuntuosa poesia! Oggi, altro di essa non vive che un mezzo migliaio di versi con cui Lorenzo Mascheroni invitava (1793) la contessa Paolina Grismondi, tra gli Arcadi Lesbia Cidonia, bella e colta dama bergamasca, ad allegrare Pavia d'una sua visita.

L. Mascheroni.

Il Mascheroni da Castagneta presso Bergamo (1750-1800) fu un carattere nobilissimo d'uomo e di cittadino italiano; professore d'algebra e geometria nell'Università pavese

(dal 1786) e, a svago de' suoi gloriosi studi matematici, poeta. Nell'*Invito a Lesbia* egli descrive i gabinetti, i laboratori e l'orto botanico dell'Università, in quella che ingannato dall'illusione del desiderio, immagina d'esser guida all'augurata visitatrice; leggiadra finzione che avviva tutto il poemetto. Inoltre lo stile è di squisita eleganza; larga e vigorosa è l'onda dello sciolto; sempre desto il sentimento della varia poesia della Natura.

Imitazione dantesca.

14. Se in molti lo spirito filosofico soffocava interamente il senso estetico e fomentava l'amore di codesta insoffribile poesia scientifica, in altri poeti il desiderio acuto del vero, il bisogno di ricondurre l'arte alla vita, la ricerca del vigoroso, ancorché non producessero i mirabili effetti che nel Parini, stimolavano energie benefiche, la ripugnanza a tutte le vuote cianfrusaglie mitologiche e una spontanea, quasi inconscia simpatia per Dante il grande e robusto pittore della realtà. Del discredito in cui la mitologia cadeva e del graduale rifiorire dell'imitazione dantesca, pur tra l'imperversare delle aggressioni bettinelliane, le testimonianze abbondano. Ma noi staremo paghi a ricordare il nome del ferrarese Alfonso Varano (1705-88), che giova all'esemplificazione d'entrambi quei fatti.

A. Varano

Discendente dalla famiglia dominatrice un tempo di Camerino, il Varano compose tragedie, egloghe, sonetti, canzoni: ma la sua rinomanza poggia principalmente sulle dodici *Visioni* in terza rima, scritte appunto per dimostrare che si poteva parlar nobilmente e leggiadramente in poesia senza attingere idee ed ornamenti « alle false e impure sorgenti delle gentilesche deità ». Alcune svolgono temi di religione, di teologia, di morale; altre lamentano la morte di personaggi illustri; altre infine descrivono pubbliche calamità come la peste di Messina e il terremoto di Lisbona (1755). Con fantasia tra biblica e dantesca, il poeta finge in ciascuna un suo rapimento al cielo, e alla Bibbia e da Dante deriva poi invenzioni spicciole, immagini, atteggiamenti della frase, pensieri, locuzioni. Enfasi egli ne ha molta; ispirazione poca o punta; il suo verso ora frugoneggia ed ora è sciatto, duro, stentato. E come la semplice grandiosità della Scrittura si perde nella grettezza di quell'ingegno pedestre, così di dantesco le *Visioni* non hanno se non la forma esteriore, certe mal imitate oscurità e il frequente teologizzare. Ben altro cuore che il Varano non avesse, occorreva per trasfondere nella

poesia l'inesorabile sentimento della giustizia e il caldo amor patrio dell'Alighieri; ben altro ingegno per tentare con qualche fortuna di imitarne l'arte grandissima. E tutto questo fu opera d'altri poeti, rispettivamente del Parini, dell'Alfieri e del Monti.

Bibliografia.

T. Concari, op. cit., capp. VIII, VI. M. Landau, op. cit., P. II, cap IV. G. Carducci, *Del Rinnovamento letterario in Italia*, nel vol. I delle *Opere*, Bologna 1889. De Sanctis, *Storia*, vol. II, cap. XIX. D'Ancona-Bacci, *Manuale*, vol. IV. — **1-2**. *Poeti erotici del sec. XVIII*, Firenze 1868; *Poeti lirici del sec. XVIII*, Firenze 1871, entrambi i volumetti a cura di G. Carducci con ottime prefazioni, nella *Bibliot. diam. Barbèra*. V. A. Arullani, *Lirica e lirici nel Settecento*, Torino-Palermo 1893. Sul Fantoni, vedi due articoli del Carducci, nella *Nuova Antol.* S. III, vol. XIX, 1889, e nella *Riv. d'Italia* a. II, 1899, vol. I. G. Fantoni, *Le Odi* con prefaz. e note di A. Solerti, Torino 1887. — **3-10**. C. Cantù, *L'abate Parini e la Lombardia nel secolo passato*, Milano 1854. F. De Sanctis, *Gius. Parini*, nei *Nuovi saggi critici*, Napoli 1888. G. Carducci. *Storia del « Giorno » di G. Parini*, Bologna 1892. E. Bertana, *Studi pariniani*, Spezia 1893. G. Mazzoni, *G. P.*, conferenza, nella *Vita ital. nel Settecento*, Milano 1896. *Opere di G. Parini* pubbl. ed illustrate da F. Reina, Milano 1801-4, voll. 6. Il testo del *Giorno* dato dal Reina, colle varianti dei mss., resta sempre il più genuino, e fu riprodotto da M. Scherillo. *Poesie scelte e illustrate di G. Parini*, Milano 1900; quivi anche le *Odi*. Il testo dato dal Cantù nel citato volume, é seguito invece da G. De Castro nella sua edizione commentata, Milano 1890. Le *Odi di G. P.*, riscontrate su mss. e stampe con prefazione (importante per la biografia) e note di F. Salveraglio, Bologna 1882. *Le Odi di G. P.* illustrate e commentate da A. Bertoldi, 2ª ediz. Firenze, Sansoni, 1899. Altri buoni commenti delle *Odi* sono quelli del D'Ancona, Firenze, Le Monnier 1884; e del Mazzoni, Firenze, Barbéra 2.ª ediz. 1900; in quest'ultimo anche il *Giorno* e altre poesie. — **12**. *Favole di tre autori toscani. Crudeli, Pignotti e Clasio*, Firenze 1886 (*Bibliot. diam. Barbèra*). U. Frittelli, *L. Pignotti favolista*, Firenze 1901. — **13**. Sulla poesia scientifica, E. Bertana, *L'Arcadia della scienza*, Parma 1890. G. B. Marchesi, *L. Mascheroni e i suoi scritti poetici*, Bergamo 1893. L. Mascheroni, *L'Invito* con introduz. e commento di A. Mondino, Torino 1900. — **14**. A. Varano, *Opere scelte in poesia*, Milano 1818. *Le Visioni*, con note storiche e filologiche di F. Cerruti, Torino 1873.

CAPITOLO VIII

Il teatro tragico e l'Alfieri.

1. La tragedia nel secolo XVII. — 2. Il fervore tragico del Settecento. P. J. Martelli. G. V. Gravina. — 3. Scipione Maffei. — 4. La tragedia del secolo XVIII fino all'Alfieri. — 5. La vita dell'Alfieri fino al 1775. — 6. Dal 1775 alla morte. — 7. Il pensiero politico dell'Alfieri. — 8. Le opere in prosa. — 9. Intento, soggetti, struttura, stile e verso delle tragedie. — 10. Loro fondamento morale e valore estetico. — 11. La rappresentazione psicologica dei personaggi. — 12.-13. Le minori opere di poesia dell'Alfieri. — 14. Il dramma borghese e la tragedia dopo l'Alfieri. — 15. Prodromi della tragedia romantica.

La tragedia nel sec. XVII.

1. Nel Seicento gli avviamenti del teatro tragico non furono in sostanza diversi da quelli che il secolo XVI vi aveva fatto prevalere. Crebbe bensí la già grande varietà dei soggetti, che i seguaci di Melpomene derivarono non solo dalla storia greca, romana e orientale, dalla mitologia e dalla novella, ma anche dalla storia recente, dai poemi dell'Ariosto e del Tasso e dalle sacre carte. Tra gli artificiati fervori della Controriforma ebbero gran voga le tragedie sacre, delle quali merita almeno fuggevole menzione l'*Adamo* (1613) di Giambattista Andreini (v. pag. 78), sia per la grandiosità della concezione e lo splendore d'alcune immagini e sia perché è probabile ne traesse qualche ispirazione il Milton per il *Paradiso perduto*. D'altra parte il sentimento amoroso, nelle sue diverse manifestazioni, andò acquistando, nelle tragedie, maggiore importanza che non avesse avuto in addietro e valse talvolta a diffondere una cert'aura di delicatezza fra le atrocità delle favole; com'è, per es., nell'*Aristodemo* (1657) di Carlo Dottori, tragedia che insieme con molti difetti ha qua e là vera forza drammatica e una singolare efficacia descrittiva. Ma non ostanti queste novità e quantunque altre ne generasse

l'imitazione del teatro sacro spagnuolo, del dramma pastorale e dell'opera in musica, pure i tragici secentisti nella struttura delle loro composizioni, nei caratteri dei personaggi, negli spedienti scenici, nello stile sentenzioso e declamatorio, seguitarono a calcare le orme del Trissino, del Giraldi e dello Speroni.

Non molti né molto fecondi codesti tragici, specie nella seconda metà del secolo. Il gusto degli spettatori non li secondava, e la tragedia quasi era caduta in disuso, soppiantata in sulle pubbliche scene, oltre che dalle commedie, dalle cosiddette *opere tragiche* o *regie* o *tragicomiche*, ibridi drammi in tre atti, ora in prosa ed ora misti di versi e prosa, dove la solennità pomposa di personaggi goffamente eroici si mescolava alla scurrilità delle maschere, ogni regola era allegramente calpestata, ogni assurdità ammessa e il lieto fine mandava a casa gli spettatori liberi da tristi impressioni. Al barbaro « uso delle scene italiane » dovettero acconciarsi anche le migliori tragedie francesi, quando a mezzo il Seicento cominciarono ad essere rappresentate fra noi, non in traduzioni fedeli e garbate, sí in travestimenti sguaiati, che profondamente alteravano la fisonomia degli originali. Ma questo mal vezzo valse a preparare il pubblico al nuovo avviamento che il teatro tragico doveva assumere nel secolo XVIII.

Il fervore tragico del Settecento.

2. Superba delle sue glorie letterarie, l'Italia vedeva con dolore che la palma della tragedia le fosse contesa dalla Francia, dove Pietro Corneille (1606-84), Giovanni Racine (1639-99) e la florida scuola dei loro seguaci avevano, per universale consenso, superato di gran lunga i Trissini, i Giraldi, gli Speroni e gli altri grami tragedi del nostro Cinquecento. Occorreva provvedere al decoro nazionale risollevando dalla sua decadenza il teatro, e prima la più nobil forma di esso, quella forma che meglio d'ogni altra pareva disposta a servire ad un fine educativo e cosí a secondare le tendenze filosofiche del nuovo secolo. Ed ecco germogliare via per tutto il Settecento una tal moltitudine di tragedie, quale non s'era mai vista in addietro, né si vide piú tardi, e tenerle bordone una sequela infinita di dissertazioni critiche intorno all'arte tragica investigata e discussa in ogni sua parte.

P. J. Martelli.

Il primo che animosamente tentasse di dare all'Italia quella corona che « unica mancava al suo crine glorioso » fu il bolognese Pier Jacopo Martelli (1665-1727), ingegno

colto e vivace, verseggiatore facile e fecondo in più generi. I propositi d'emulazione non facevano velo al suo giudizio, e quantunque non approvasse tutti i canoni, né in tutto l'arte dei tragici francesi, pure egli reputava le loro opere preferibili alle greche, come più conformi ai gusti, agli usi, ai sentimenti dell'età moderna. Perciò nelle sue tragedie che furono in parte composte nel primo decennio del secolo e che trattano d'argomenti greci, romani, orientali e sacri (p. es. l'*Alceste*, la *Morte di Cicerone*, la *Perselide*, il *Sisara*), il Martelli, pur concedendosi qualche non essenziale licenza, derivò dal teatro francese l'indole e l'ossatura delle favole, la struttura scenica e per lo più anche il metro (l'alessandrino), che riprodusse mediante i doppi settenari rimati a coppia, detti dal suo nome *martelliani*. Tuttavia trasfuse in quelle forme uno spirito alquanto diverso: una vena comica e satirica non iscarsa e un certo fare alla buona molto disforme dalla nobile sostenutezza cara ai Francesi.

G. V. Gravina.

Nel tempo stesso il Gravina grande ed esclusivo ammiratore degli antichi (v. pag. 121), tuttoché libero e giudizioso critico delle regole aristoteliche, credette di poter richiamare in vita il dramma greco nella piena integrità delle sue forme, e vi si provò nelle *Tragedie cinque* (1712), miserabili aborti d'una mente che nata alla critica s'ostinava a reputarsi capace di poesia. Per fortuna egli non trovò seguaci; ché i pochi altri tragici del primo Settecento i quali pure s'argomentarono di rinnovare gli esempi greci, ebbero non solo migliori attitudini poetiche, ma anche differenti criteri, essendosi proposti d'osservare strettamente — ciò che il Gravina non faceva — tutte le norme prescritte dall'aristotelismo scolastico; laddove Scipione Maffei, con più fine senso d'arte e di critica, tornò agli antichi non per farsene schiavo, sì per derivarne serietà di forme e compostezza di caratteri.

Scipione Maffei.

3. Il Maffei, patrizio veronese (1675-1755), fu uno dei più dotti ed operosi tra gli eruditi che fanno corona al gran Muratori. Assiduo propugnatore della riforma del teatro, vi diede opera discutendo e insegnando le norme dell'arte, procurando di rimettere in onore le migliori tragedie del Cinquecento e scrivendo la *Merope*, che fu rappresentata primamente a Modena nel 1713. Nell'ampliare, per via di certe non felici giunte e modificazioni, la vecchia favola d'Igino, che già altri avevano sceneggiata in

Italia ed in Francia (vol. II, p. 152), egli evitò le mollezze amorose ed accrebbe l'importanza delle agnizioni, intento a seguire la maniera dei Greci. Quanto al metro, adottò e trattò con bella vigoria l'endecasillabo sciolto, dacché a lui spiaceva in tragedia la rima usata oltralpe e quindi l'innovazione del Martelli. Ma in molte importanti qualità tecniche non isdegnò seguire l'uso francese, secondo il quale soppresse il coro stabile, concatenò insieme le scene e tolse di mezzo i noiosi racconti dei messi, trasfondendo nel dialogo la narrazione degli antefatti. Infine rispettò scrupolosamente le tre famose unità, come i Francesi facevano sull'esempio dei Greci.

Come opera d'arte, la *Merope* ha difetti non pochi né lievi: molto artificio nello svolgimento dell'azione, molte incongruenze logiche e psicologiche nella figurazione dei personaggi. Pure la rappresentazione dell'amore e del dolore materno vi è spesso calda, efficace, commovente, e lo stile serba nella sua nobiltà una naturale schiettezza che si contrappone, anche nell'intenzione del Maffei, alla compassata ricercatezza dello stile francese. Accolta nei teatri con gran plauso, ristampata piú volte, tradotta in piú lingue, la *Merope* diede il tipo cui si conformò nella struttura e nella forma la tragedia italiana del secolo XVIII; soprattutto risolse la questione del verso, dando causa vinta allo sciolto contro il martelliano, invano difeso dal suo creatore e invano da lui vendicato nel *Femia*, dramma satirico in bellissimi sciolti.

La tragedia del sec. XVIII fino all'Alfieri.

4. Franceseggiante nella struttura scenica, anche la *Merope* conferí ad agevolare il trionfo di quel gusto transalpino nella sostanza delle tragedie, che il Maffei s'era anzi proposto di combattere. Dopo di lui e dopo il Martelli l'imitazione francese si fece piú profonda e piú pedissequa, favorita in qualche parte da innate tendenze del nostro teatro. Venne cosí a dominare nell'orditura delle favole l'elemento amoroso, che già vedemmo essere penetrato nella tragedia italiana fin dal Seicento; caddero in disuso le agnizioni e con esse le atrocità e l'assurdo intervento del soprannaturale mitologico; i personaggi assunsero atteggiamenti di affettata nobiltà, e l'esempio del Voltaire ravvalorò il concetto che la tragedia avesse ad essere strumento di educazione morale.

Della lunga e affollata schiera dei tragici italiani del Settecento sarebbe vano parlare qui partitamente. Sono let-

terati per altri titoli illustri e ignorati dilettanti del culto di Melpomene; sono uomini e donne; patrizi, professori, abati, eruditi, medici, giureconsulti e va dicendo. Piú di sovente che sulle pubbliche scene — la moltitudine aveva pur sempre le sue maggiori simpatie per altri generi di spettacolo — le tragedie erano recitate nelle corti dei principi, sui teatrini privati dei palazzi gentilizi o delle società filodrammatiche, nei collegi dei Gesuiti. Molti Padri della Compagnia apprestarono le tragedie che facevano rappresentare ai loro giovani alunni, e si formò cosí un *teatro gesuitico* che, se togli l'esclusione delle parti femminili, neppur questa rigorosa e costante, e la frequenza dei soggetti sacri, non è poi molto diverso dal comune teatro tragico contemporaneo.

S. Bettinelli.

Fra i drammaturghi gesuiti ebbe allora notevole rinomanza il Bettinelli, che con un singolar zelo di patria carità consigliava la trattazione d'argomenti nazionali italiani, secondo le forme francesi; eppure nelle sue assai deboli tragedie, il *Gionata*, il *Demetrio Poliorcete* ed il *Serse*, non uscí dalla storia biblica e greca, attingendo largamente motivi ed intrecci dal Racine, dal Corneille, dal Voltaire. A soggetti nazionali s'appigliarono di fatto altri scrittori — sia ricordato, ad esempio, l'infelicissimo *Marco Polo* di Gaspare Gozzi (1755) —, ma li svolsero sovrapponendovi fantastiche invenzioni, conformi al costume tragico di quel tempo. Maggiore rispetto della sincerità storica ebbe, almeno in tre delle sue quattro tragedie, il padovano Antonio Conti (1677-1749), spirito operoso e versatile, pronto a concepire vasti disegni, ma impaziente del lavoro lungo ed assiduo, grande propugnatore d'un rinnovamento dell'arte nella sostanza, se non nella forma. Delle sue tragedie gli argomenti sono romani: *Cesare*, *Giunio Bruto*, *Marco Bruto*, *Druso* (1726-47); politico-morale è l'intento; di tipo francese la forma, quantunque il primo impulso a trattare soggetti romani forse venisse al Conti dalla lettura del *Cesare* shakespeariano; scarso il valore estetico, non ostanti certi pregi modesti nella condotta, nell'impostatura dei caratteri, nella rappresentazione della verità storica.

A. Conti.

Di quasi tutta la produzione tragica italiana dei primi otto decenni del Settecento, il tempo ha fatto giustizia. Moda straniera importata fra noi per un ripicco d'amor proprio nazionale, sollazzo accademico, capriccio d'ingegno,

essa non poteva vivere lungamente nel regno dell'arte, passati che fossero quel momentaneo infatuamento e il romor delle lodi compiacenti o inconsapevoli. Quelle tragedie, fatte poche eccezioni, sono le più misere cose del mondo: rari i caratteri vigorosamente concepiti, come la Merope del Maffei o il protagonista del *Giovanni di Giscala* del Varano (1754); fredda e artificiale l'ispirazione; non ombra di vera vita drammatica; e in cambio molta rettorica, molti luoghi comuni, molta sciatteria di stile e di verso. Ed invero quale altra poteva essere la sorte d'un genere che si nutre di passioni forti ed eroiche, nell'età della frivolezza arcadica e del filosofismo enciclopedico? Mancava a quei tragedi il calore del sentimento, una fede profonda, una coscienza gagliarda, tutto ciò insomma che valse appunto a suscitare il fremito d'una vita nuova nella stanca forma della tragedia, quando l'Alfieri vi trasfuse l'onda irruente della sua soggettività.

La vita dell'Alfieri fino 1772;

5. La biografia di lui è la storia del conflitto intimo d'una coscienza nuova fatta di generosi impulsi naturali, d'esperienza e di rinvigorite tradizioni classiche ed italiane contro la vecchia comune coscienza; la storia della lotta aperta di quella nuova coscienza contro l'educazione, le idee, le costumanze del tempo; infine lo spettacolo della vittoria che alla duplice lotta consegue e si corona d'una profonda rigenerazione spirituale. Nel Parini il rinnovamento avviene senza scosse violente tra favorevoli condizioni di vita, in un'indole pacata e serena, ed è essenzialmente morale; nell'Alfieri si compie per una subita ribellione, a dispetto delle circostanze, fra gl'impeti d'un'anima passionata, ed è morale insieme e politico. Questi in sé impersona ed anticipa la grande crisi onde uscì la coscienza della nuova Italia.

Al 17 di gennaio del 1749 nacque ad Asti Vittorio Amedeo Alfieri di « nobili, agiati ed onesti parenti », Antonio e Monica Maillard di Tournon, oriunda savoiarda. Ancora bambino perdette il padre e nel 1758 fu « ingabbiato » nell'Accademia di Torino, dove in « otto anni d'ineducazione » studiò poco e male e si sentì a disagio per la mancanza della libertà. Ne uscì nel 1766 col grado di porta insegna del reggimento d'Asti; ma insofferente di « quella catena di dipendenze gradate che si chiama subordinazione » e smanioso di viaggiare, ottenne poco appresso dal re la licenza di partire. E viaggiò per sei anni quasi con-

tinuamente, in Italia, in Francia, in Inghilterra, nei Paesi Bassi, in Germania, in Russia, in Ispagna, nel Portogallo, sostando qua e là a non lunghe dimore, molte cose vedendo, poche osservando. Era nel suo animo un'esuberanza irrequieta di vita, un fermento d'aspirazioni e di passioni indefinite, un perpetuo procelloso ondeggiare fra intenti diversi e discordi. Ond'egli passava da un desiderio sfrenato di sapere, al disprezzo di tutto ciò che non sapeva; nella mancanza d'ogni « impulso deciso » si sentiva inetto a qualsiasi cosa seria; e tormentato dalla malinconia, andava andava senza trovar mai pace né requie, abbandonandosi a « feroci burrasche » amorose, compiacendosi di rischiose imprese, stordendosi nelle folli galoppate in groppa a focosi cavalli. Pure in quel turbinare dell'anima lampeggiava qualche nota fondamentale del suo carattere. La salvatica e maestosa ruvidezza della natura nordica destò nel suo spirito moti di profonda simpatia; a Vienna, avendo veduto il Metastasio « fare a Maria Teresa la genuflessioncella d'uso » non volle saperne d'amicizia « con una Musa appigionata e venduta all'autorità despotica »; a Berlino presentato al gran Federigo, non provò alcun sentimento né di meraviglia né di rispetto, ma bensí d'indignazione e di rabbia.

dal 1772 al 75;

Tornato a Torino nel 1772, si pose a far vita gaudente con alcuni amici e cominciò a scrivere in francese « non buono » certe bagattelle che divertivano assai la brigata. Comporre tragedie era, sappiamo, la moda del secolo, ravvalorata pur allora da un concorso a premi annuali che il duca di Parma aveva bandito (1770); e alla moda cedette anche il giovane scapestrato, una notte che vegliava una sua amica ammalata. Schiccherò in versi italiani l'abbozzo d'una *Cleopatra* (1774), e fu questo il principio della vita nuova. « Dopo alcuni mesi di continui consulti poetici e di logorate grammatiche e stancati vocabolari e di raccozzati spropositi », la *Cleopatraccia* — cosí la chiamava l'Alfieri — giunse a compimento, e riveduta, corretta, rifatta, fu recitata al Carignano di Torino il 16 giugno del 1775 coll'aggiunta della farsetta *I Poeti*. Il pubblico plaudí, e all'autore, « da quella fatal serata in poi, entrò in ogni vena un sí fatto bollore e furore di conseguire un giorno meritamente una vera palma teatrale, che non mai febbre alcuna di amore *lo* aveva con tanta impetuosità assalito ».

6. Con un po' di latino imparato male e per forza e con un'imperfetta notizia di qualche poeta italiano l'Alfieri era uscito dall'Accademia. Per conto suo aveva poi letto Rousseau, Voltaire, Montesquieu, romanzi e tragedie francesi e qualche cosa del Machiavelli. Le *Vite* di Plutarco lo avevano commosso profondamente, e alcune ne aveva riletto « quattro o cinque volte con un tale trasporto di grida, di pianti e di furori pur anche, che chi fosse stato a sentirlo nella camera vicina, lo avrebbe certamente tenuto per impazzito ». Studi scarsi, disordinati, senza metodo; letture che se talvolta sprigionavano in subiti lampeggiamenti recondite energie, non avevano potuto generare una coltura solida e ben regolata. Talché quando l'Alfieri nel 1775 vide disegnarsi nettamente nell'avvenire la meta della sua vita, sentí il bisogno di ricominciare da capo la sua educazione. Debellate allora con uno sforzo della sua ferrea volontà le vecchie abitudini, liberatosi da ogni distrazione d'amori, di cavalli, d'amici, si sprofondò negli studi con quello stesso frenetico ardore che aveva posto nei viaggi e nei sollazzi. Aveva ventisei anni e tornò alla grammatica italiana e latina; « ingoiò le piú insulse letture dei nostri testi di lingua per invasarsi di modi toscani »; « s'inondò il cervello di versi del Petrarca, di Dante, del Tasso, dell'Ariosto »; tradusse dal latino; tutto inteso ad imparare a scrivere correttamente e con arte. Infine nel 1776 si trasferí in Toscana per « avvezzarsi a parlare, udire, pensare e sognare in toscano e non altrimenti mai piú ».

dal 1775 alla morte.

Gli anni che corsero dal 1775 al '90 furono nella vita dell'Alfieri un periodo di grande e feconda operosità. Negli aridi studi, continuati con pertinacia invitta, egli si venne allora addestrando all'adeguata espressione artistica del suo pensiero e del suo sentimento gagliardi, mentre componeva, insieme colle principali tragedie, buona parte delle minori sue opere di prosa e di poesia. Eppure anche in quegli anni di rado posò a lungo in un luogo. Nel 1778 per « disvassallarsi », cioè per affrancarsi da ogni vincolo verso il suo paese e il suo re e poter esercitare con pienissima indipendenza l'ufficio di scrittore, fece donazione alla sorella di quanto possedeva in Piemonte, riserbandosi un'annua pensione. Fino al 1785 la Toscana, specialmente Siena, fu la sua dimora consueta; ma se ne allontanò piú volte, per un soggiorno di due

anni a Roma (1781-3) e per viaggi in Italia ed all'estero. Non solo dall'innata irrequietezza, ma anche dal desiderio d'esser vicino a colei che diceva « la sua vera donna » era adesso stimolato a vagare. Incontratosi a Firenze nell'ottobre del 1777 con Luisa Stolberg contessa d'Albany, moglie e poi vedova di Carlo Odoardo Stuart, pretendente al trono di Scozia, s'era acceso d'un amore che durò vivo e ricambiato fino alla morte del poeta. Per seguire la contessa lasciò l'Italia nel settembre del 1785 e per sette anni visse, senza mai trascurare i suoi lavori letterari, parte in una villa dell'Alsazia e parte a Parigi, dove era nell' 89 al primo scoppiare della Rivoluzione. Dinanzi allo spettacolo d'un popolo che insorgeva in nome della libertà e del diritto, l'uomo che aveva poc'anzi cantato (1781-83) in cinque odi *L'America libera*, non potè restar muto e con l'ode politica *Parigi sbastigliata* inneggiò al principal fatto delle giornate di luglio. Ma quando vide al despotismo regio succedere la tirannide sanguinaria della plebe, mutò l'entusiasmo in isdegno; côlto da timore fuggì a precipizio da Parigi nell'agosto del 1792 e si ridusse a vivere colla sua donna a Firenze, donde non si mosse mai più.

Gli avvenimenti politici rinfocolarono il suo odio contro i Francesi, ma non ispensero il suo ardore per gli studi. Nel '96 si diede alacremente ad imparare da sé il greco; lesse e in parte tradusse Omero, Eschilo, Euripide, Sofocle, Aristofane; e infine « invanito bambinescamente dell'avere quasi che spuntata quella difficoltá, inventò l'ordine d'Omero e se ne creò di sua stessa mano cavaliere ». Nel tempo stesso tradusse Terenzio e Virgilio — fin dal 1776 aveva volgarizzato la *Catilinaria* —, compose nuove opere di poesia e, nel maggio 1803, aggiunse dodici capitoli alla narrazione della sua *Vita*, che aveva cominciata e condotta per diciannove capitoli fino al 1790 durante la sua dimora a Parigi. L'ultima pagina della *Vita* ha la data del 14 maggio; cinque mesi dopo, agli 8 d'ottobre del 1803, l'Alfieri moriva e aveva dalla pietà della contessa d'Albany, sua erede universale, e dallo scalpello del Canova, l'onore d'un solenne monumento in S. Croce.

Il pensiero politico dell'Alfieri.

7. Animo risoluto, restìo contro la forza, pieghevole alle amorevolezze, dotato d'una volontà imperiosa e inflessibile, adorno d'un' intima bontà spesso velata dalla

sdegnosa selvatichezza dei modi, con una piú che discreta dose d'alterigia e di vanità, con molte stravaganze e grande facilità a lasciarsi trascinare dalla passione, con un vago sentimento contemplativo e malinconico, l'Alfieri è senza dubbio un carattere morale straordinariamente complesso. D'affetti d'ogni specie ridondava il suo cuore; ma fra tutti predominava un profondo ferocissimo aborrimento di qualsiasi tirannide, il quale insieme coll'amore ardente della libertà civile fu il principale ispiratore delle sue opere e il fondamento della sua dottrina politica.

In tutte le sue opere l'Alfieri si manifesta avversissimo al despotismo che reggeva quasi tutti gli Stati d'Europa, e poiché codesta forma di governo s'impersonava allora nei re, egli li odia e combatte come tiranni superiori alla legge. Il pensiero che il bene o il male d'uno Stato dipenda dal volere d'un uomo, lo fa fremere; ma non è minore la sua contrarietà alle oligarchie e alle democrazie onnipotenti. Detesta come tiranneschi tutti i governi in cui il potere esecutivo non sia nettamente e saldamente separato dal legislativo, perché vuole protette da ogni arbitrio e su tutti imperanti le leggi. Il diritto di farle pone negli eletti del Popolo, e per popolo intende non l'infima plebe, ma bensí « una moltitudine e quasi totalità di onesti abitanti sí delle città che del contado, promiscuamente composta di tutti i ceti ».

Quantunque ammirasse la costituzione inglese, l'Alfieri fu dapprima propenso al regime repubblicano; poi venne sempre piú inclinando al concetto d'una forma mista e da ultimo vi si fermò risolutamente, vagheggiando un governo il cui capo (ch'egli voleva ereditario) fosse semplice esecutore delle leggi create dall'assemblea popolare. Ma egli giudicava che nessun governo libero potesse essere costituito e tanto meno mantenuto, se il popolo non fosse maturo alla libertà, cioè dotato di virtú religiose e civili.

A difesa del genio nazionale il Parini usò gli strali della satira contro il forestierume nelle mode, nella letteratura, nella lingua, ma non s'elevò mai all'idea d'una patria italiana considerata come entità politica indipendente. L'Alfieri invece, convinto che ogni nazione dovesse governarsi da sé e che gli odi nazionali non potessero esser mai né ingiusti né vili, combatté i dominatori stranieri, e primo, dopo il Machiavelli, affermò con efficace insistenza l'alta idealità che il secolo XIX doveva veder attuata, e la sua

fede nel trionfo di essa. « Al popolo italiano futuro », dedicò con fatidiche parole la sua tragedia *Bruto secondo*, e in sul principio del *Misogallo* presagí che l'Italia, allora « inerme, divisa, avvilita, non libera ed impotente », sarebbe un giorno *indubitabilmente* risorta « virtuosa, magnanima, libera ed una ».

8. L'esercizio della letteratura fu per l'Alfieri un vero apostolato civile in favore di quelle idee politiche e morali che formavano la sua coscienza e ch'egli propugnò nelle prose col raziocinio e nelle poesie colla suggestione del sentimento irrompente. Egli anzi non concepisce il bello artistico se non come la manifestazione del vero morale, sí che quello non possa essere ove questo non sia. Nella sua estetica, bellezza e moralità si compenetrano e si fondono in un tutto inscindibile; e la sua arte si conforma a questo concetto teorico.

Le opere in prosa.

Ragionata esposizione di dottrine politiche sono i due libri *Della tirannide*, scritti « d'un sol fiato » nel 1777, e i tre libri *Del principe e delle lettere* ideati nel 1778 e compiuti nel gennaio dell'86; opere che occupano un posto segnalato fra le prose alfieriane. Nella prima, che, dedicata alla « divina libertà », è tutta pervasa da una fiamma di gioventú e di nobile e giusto sdegno, il fiero Astigiano esamina la costituzione d'un governo assoluto, ne svela i mali e vi contrappone i rimedi. Nella seconda oppugna come dannosa alle lettere la protezione principesca e spiega ampiamente quale alto, sacro e quasi divino ufficio esse abbiano ad esercitar fra gli uomini. Si collega ad entrambe nell'unità dell'ispirazione il *Panegirico di Plinio a Traiano*, che scritto in cinque mattine « d'entusiastico lavoro » nel marzo del 1785, s'immagina tenuto da Plinio per persuadere Traiano a ristabilir la repubblica.

La *Vita*.

Ma fra tutte le prose primeggia la *Vita*, narrazione rapida e vivace delle vicende dell'uomo e dello scrittore, ritratto fedele di quel singolare carattere morale, con quel po' d'ostentata sincerità che è proprio di tutte le autobiografie, con molta esagerazione dell'ignoranza e delle scapestrerie giovanili. La figura del protagonista vi domina sovrana; ivi nessuna di quelle macchiette, nessuno di quei quadri d'ambiente che rendono cosí piacevoli la *Vita* del Cellini e le *Memorie* del Goldoni; la poderosa soggettività dello scrittore si fa intorno quasi il deserto. Può non piacere; pur dato l'uomo, difetto non è. Lo stile poi ha

robusta solidità, andatura larga ma franca e disinvolta, schiettezza ed efficacia grandi. Il lungo soggiorno dell'Alfieri in Toscana aveva rinfrescato coll'onda dell'uso vivo la prosa di lui e la aveva liberata da quel fare impettito che nelle prime sue opere, specie nella *Tirannide*, dà noia col vezzo cinquecentesco delle trasposizioni e colla monotonia delle clausole a cadenza d'esametro.

Le tragedie: intento,

9. Il concetto dell'arte considerata come il mezzo più efficace per instillare negli uomini sentimenti di moralità, risplende meglio che in ogni altra opera dell'Alfieri nelle Tragedie. Le approvate e date in luce da lui stesso sono diciannove, prima il *Filippo* (1775-76), ultima il *Bruto secondo* (1786-87). Caratteristico e significativo il modo in cui le compose: in tre « respiri », ideazione, stesura, verseggiatura. Leggendo o rammentando un'azione od un nome in cui vedesse comunque brillare la luce delle sue alte idealità, egli s'infiammava d'entusiasmo, e nel fervore di quell'esaltazione lirica « ideava » il soggetto, cioè lo distribuiva rapidamente in atti e scene, fissando i personaggi e lo schema delle loro parti, e « stendeva » in prosa tutto il dialogo, scrivendo con quanto piú impeto poteva, senza rifiutar un pensiero. Poi a mente riposata « verseggiava » scegliendo i pensieri migliori, e il verseggiato limava, mutava, rifaceva. Cosí la tragedia, nata al soffio delle gagliarde idealità che scaldavano l'anima dell'autore, ne rimanéva tutta impregnata e vibrante, e agli uomini insegnava, non colle massime astratte e coi ragionamenti, ma coll'eloquenza del sentimento, ad essere « liberi, forti e generosi, trasportati per la vera virtú, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei propri diritti e in tutte le passioni loro ardentissimi, retti e magnanimi ».

soggetti

A conseguire questo intento educativo l'Alfieri credeva necessario rappresentare un'umanità ideale che desse l'impressione del sublime e suscitasse l'ammirazione; sí che egli volle ne' suoi personaggi, fossero essi buoni o malvagi, altezza d'animo e di stato, e preferí trarli dalla storia di popoli che per antichità, potenza e celebrità grandeggiassero dinanzi alle menti degli spettatori. Di qui la sua predilezione per i soggetti greci e romani, che trattò in due buoni terzi delle sue tragedie: *Polinice*, *Antigone*, *Virginia*, *Agamennone*, *Oreste*, *Ottavia*, *Timoleone*, *Merope*, *Agide*, *Sofonisba*, *Bruto primo*, *Mirra*, *Bruto secondo*;

di qui il suo disdegno per il dramma borghese, che venuto allora in voga, poneva sulla scena gente di condizione comune. Anche le altre sei tragedie s'attengono infatti a personaggi regali o principeschi: *Filippo*, *Rosmunda*, *Maria Stuarda*, *Congiura dei Pazzi*, *Don Garzía*, *Saul*.

struttura, Commosso profondamente dal fatto che viene rappresentando, l'Alfieri mira a trasfondere negli altri questa sua commozione, a suscitare il terrore e la pietà, lo sdegno del vizio e l'amore della virtú, senza di che l'efficacia degli ammirevoli esempi andrebbe perduta. Perciò egli si studia di mantenere sempre viva la fiamma della passione collo spettacolo di un'attività continua ed energica, e a tal fine semplifica, quanto piú è possibile, l'azione e fa che essa corra rapida e diritta verso la catastrofe; restringe il numero dei personaggi al puro necessario, escludendo i secondari e gli inoperosi (confidenti, nunzi, ecc.); non ammette episodi o scene che distraggano l'attenzione dal corso degli avvenimenti principali; del sentimento amoroso non accoglie nelle sue tragedie se non le forme impetuose e violente. E come l'azione, cosí vuole breve, rapido, incalzante lo stile tragico, a formarsi il quale pose lungo studio e pazienza infinita. Fra le strette della sua mano nervosa, nei replicati rifacimenti delle già composte tragedie, la dizione si piega spesso riluttante alla piú esatta, piú densa, piú concisa espressione del pensiero; e lo sciolto, muscoloso, vibrato, vario, irto di frequenti spezzature, assume talvolta una durezza che non a torto fu ripresa e parodiata. Ma non occorreva di meno per guarire l'Italia dalle cascaggini e dai languori d'Arcadia.

stile e versi.

La tragedia alfieriana e la francese.

10. La voluta stringatezza nello svolgimento dell'azione condusse l'Alfieri ad un tipo di tragedia assai prossimo a quello greco-francese, del quale, accetto ormai per lungo uso agli Italiani, ritenne alcuni caratteri formali, come il rispetto delle unità di luogo e di tempo, ed anche certe note piú intime. Sennonché, come errerebbe chi pensasse che egli sarebbe potuto pervenire a quel suo tipo anche senza i modelli greci e francesi, cosí a torto si negherebbe che egli vi abbia trovato le regole naturali e spontanee della sua arte. L'Alfieri, artista d'una mirabile sincerità, cede, in parte senz'avvedersene, all'efficacia del teatro classico di Oltralpe, là dove i concetti cui questo s'informa corrispondono a certe sue innate disposizioni; ma serba la sua indipendenza dove tale conformità non ha luogo. Cosí,

per esempio, s'allontana dai Francesi ripudiando l'amore tenero con tutte le sue artificiate svenevolezze; fisso lo sguardo al suo proposito di rinnovare la coscienza italiana, idealeggia la storia secondo fogge un po' convenzionali sí, ma in tutto aliene dalla mollezza del suo tempo, mentre i Francesi tendono a colorire l'antico d'una tinta moderna; infine alle intime lotte di sentimenti vari egli sostituisce la lotta di due volontà.

Fondamento morale,

È questa nel teatro alfieriano la rappresentazione fondamentale. Ivi hanno radice anche molte qualità esteriori e di là scaturisce il significato morale di quel teatro. All'alzarsi della tela le passioni sono già mature e divengono volontà operose. Appio Claudio, nella *Virginia*, già pone mano all'attuazione del suo iniquo disegno; Timoleone e Timofane si stanno a fronte, difensore l'uno, oppressore l'altro della libertà di Corinto; Cosimo, nel *Don Garzia*, ha già deliberata la morte dell'odiato Salviati. L'azione mostrerà il conflitto degli opposti voleri e il rapido procedere di ciascuno verso il suo fine. Quasi in tutte le tragedie il conflitto è fra la tirannide e l'eroismo o l'amore di libertà: Filippo II contro Don Carlo; Egisto contro Oreste; Nerone contro Seneca; Leonida contro Agide, e va dicendo. L'eroe per lo piú soggiace alla maggior forza del tiranno; ma operanti l'uno e l'altro con chiaro e cosciente volere, quello diviene oggetto di simpatia e d'ammirazione, questo di esecrazione profonda. Cosí l'Alfieri « in sulla scena movea guerra ai tiranni ».

e valore estetico delle tragedie alfieriane.

Da una tale concezione della tragedia nasce una certa conformità cosí negli schemi scenici come nei caratteri, e viene a questi una rigidezza e unilateralità, che veramente contrasta colla molteplice varietà della natura umana. Sono caratteri ad una sola faccia, come al mondo forse non se ne danno, quelli che l'Alfieri ci presenta; sono uomini incrollabili nella loro volontà adamantina, forti contro l'assalto d'ogni passione che non sia quella che unica li signoreggia, liberi da ogni influsso esteriore. Altri affetti possono talvolta ravvalorare il loro aspetto dolorosamente tragico, non mai trattenerli nel cammino che a sé hanno segnato; essi si adergono solitari sulla scena, perciocché nella scarna tragedia alfieriana manca quasi del tutto la pittura dell'ambiente storico. Similmente, abbiamo detto, nella *Vita* domina sovrana la figura del protagonista; prova, se mai ce ne fosse ancora bisogno, dell'alta soggettività

delle tragedie e della piena corrispondenza del tipo tragico alfieriano al carattere dell'autore. Or appunto in codesta intima connessione, anzi unità organica della sostanza e della forma, sta forse il piú gran pregio estetico del teatro che qui discorriamo; un pregio contro cui le armi della critica si spuntano, perché a questa non è lecito andare colle sue esigenze oltre alle intenzioni dell'artista. Che se poi guardiamo al valore etico, quale italiano può leggere senza sentirsi commosso quelle pagine magnanime che in tempi di servaggio e di fiacchezza erano auspicio e sprone alla redenzione morale e politica della patria? E quali fremiti di santo entusiasmo non suscitarono infatti nell'età eroica del Risorgimento italiano, quando lette o ascoltate nei teatri di sulle labbra d'attori grandi e nobilissimi, rinfocolavano le aspirazioni alla libertà e all'indipendenza!

La rappresentazione psicologica dei personaggi.

11. Quantunque il suo stesso modo di concepire la tragedia tolga all'Alfieri l'occasione di quelle delicate pitture di sentimenti contrastanti che ammiriamo in altri tragedi, tuttavia egli riesce spesso a ritrarre non pure con robustezza, ma con verità di tratti la psiche non complessa de' suoi personaggi. Le simulazioni, le doppiezze e insieme le furie crudeli del tiranno sono rappresentate felicemente, ancorché senza fedeltà alla storia, in Filippo II, e la malvagità di lui e de' suoi cagnotti, dà bel risalto alle virtú degli altri, « alla magnanimità passionata e sensibile di Carlo, alla devozione eroica di Perez, all'ingenuità delicata d'Isabella ». Nel *Timoleone* grandeggia nobilissima la figura della madre Demarista, straziata dall'aspro dissidio dei figliuoli e impotente a sedarlo. Nell'*Agamennone* il protagonista è personaggio di tragicità altamente umana, e la scena dove l'iniquo Egisto fa sorgere nella mente di Clitemnestra l'idea del delitto, parve al De Sanctis degna dello Shakespeare. Nel *Parere sulle sue tragedie* e nelle risposte alle critiche degli amici, l'Astigiano non di rado giudica severamente appunto i personaggi e le scene che a noi piacciono di piú; caso strano, ma non inesplicabile, chi conosca gli intenti e i modi della sua arte.

La *Mirra* e il *Saul*.

La tirannide e l'eroismo sono come i due poli fra i quali solitamente l'Alfieri si muove; non sempre però, ché talvolta egli esce da quella cerchia ristretta e pone altro fondamento alle sue tragedie. Nella *Mirra*, ad esempio (1784-86), hai la storia occulta d'un amore abbomine-

vole, d'una straziante lotta interiore, che celata a forza si rivela di quando in quando in uno sguardo, in un gesto, finché l'orribile segreto non isfugge di bocca alla rea ed infelice fanciulla nel momento in cui ella s'uccide col brando del padre stesso. Nel *Saul* (1782-84), che è il capolavoro del teatro alfieriano, non il solito conflitto fra due opposte volontà risolute, anzi è rappresentata « quella perplessità del cuore umano cosí magica per l'effetto, per cui un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa ». Saul è un grande e complesso carattere, dotato d'una smisurata forza morale, ricco d'affetti che nel loro ondeggiare impetuoso dànno a quel cuore l'aspetto d'un mare in tempesta. Il suo senno per divina punizione è sconvolto; i rimorsi ingranditi dall'ardente immaginazione lo tormentano; egli si dibatte in una fiera alternativa d'odio e d'amore, di fiducia e di sospetti, conscio dei mali che fatalmente lo aspettano; e quando vede i suoi incalzati dai Filistei vittoriosi, si trafigge, sempre grande nella sua disperata ribellione all'ira di Dio.

Le opere minori di poesia.

12. Nel 1789 l'Alfieri pubblicava a Parigi per i torchi del Didot l'edizione definitiva delle sue diciannove tragedie e la suggellava col giuramento di non piú calzare il coturno. Per verità a questo giuramento non tenne fede intera, poiché nel 1798 stese « con furore maniaco e lagrime molte » e in pochi giorni verseggiò l'*Alceste seconda*. Questo rifacimento dell'omonima tragedia euripidea fu stampato postumo colla giovenile *Cleopatra* e coll'*Abele* (1786-90), un che di mezzo fra la tragedia e il melodramma (*tramelogedia*). Ma con maggior attività egli si volse ad altri generi di poesia, senza mai venir meno agli alti propositi civili della sua arte.

Le liriche

Già negli anni precedenti l'Alfieri aveva trattato la lirica in una serie copiosa di sonetti e canzoni che risale sino al 1776, e l'epopea storica nel poemetto in ottave *L'Etruria vendicata*, cominciato nel maggio 1778 e compiuto nel 1786. Nelle rime, che sono un efficace commento alla *Vita*, trovi sopra tutto pensieri e giudizi sulle condizioni sociali e politiche del tempo, generosi sdegni contro l'invidia e la viltà, tetre malinconie, affetti vari. Nelle amorose, ispirate le piú dalla contessa d'Albany, è palese l'efficacia del Petrarca; ma quanta originalità, quanto calore di sentimento in quei versi, tratti veramente dal

profondo del cuore! Alcuni sonetti, non ostante qualche asprezza di stile e di ritmo, vanno annoverati fra i più belli della nostra letteratura, e sono forse i bellissimi tra quelli del secolo XVIII. L'argomento dell'*Etruria vendicata* è l'uccisione del duca Alessandro per mano di Lorenzino de' Medici; dunque la situazione fondamentale è quella di molte tragedie; lo spirito, quello stesso ardore di libertà che vibra e nelle tragedie e in tutte le opere dell'Astigiano. Anche codesta piccola epopea è poesia eminentemente soggettiva, tra narrativa e lirica, mista di elegia e di satira, di tragedia e di commedia; una truce fantasia, una fosca esaltazione del tirannicidio.

e l'*Etruria vendicata*.

Le *Satire*.

13. Negli anni dopo il '90 l'Alfieri coltivò di preferenza la satira, valendosi del capitolo ternario (la forma classica), dell'epigramma e della commedia. Dopo aver rappresentato il mondo de' suoi sogni, scendeva a ritrarre, » or fremente ed or sogghignante », il mondo esteriore del tempo suo. Le *Satire*, composte quasi tutte fra il 1793 e il '97, son diciassette. Qua fieramente sarcastiche, là atteggiate ad aperta invettiva, piene di locuzioni energiche e perfin volgari, di parole dal conio nuovo ed ardito, esse sono uniche nel loro genere e portano cospicua l'impronta dell'ingegno alfieriano. Ivi tutto ciò che il poeta odiava e spregiava nella società del suo tempo, è fustigato con severità raramente soffusa d'un sorriso; tutto: la mala usanza del *Cavalier servente*, il despotismo dei *Re*, la boria vana dei *Grandi*, la viltà della *Plebe*, le infamie del ceto medio (*Sesqui-plebe*), la noncuranza delle *Leggi*, i vizi dell'*Educazione*, lo spirito antireligioso del secolo, le ostentazioni filantropiche, la pedanteria e va dicendo. Alla satira civile del Gozzi e del Parini, la satira politica dell'Alfieri è degno compimento.

Gli epigrammi e il *Misogallo*

Taglienti, mordenti sono gli *Epigrammi*, che però talvolta assumono la forma della poesia gnomica greca, « mostrando più che l'aculeo il precetto politico ». Ma rabbiosamente aggressivi sono quei sessantatré, che insieme con cinque prose, quarantasei sonetti e un'ode, costituiscono il *Misogallo*. L'avversione dell'Alfieri alla nazione francese datava dalla sua fanciullezza, ma era cresciuta coll'età e s'era tramutata in odio accanito quando, scoppiata in tutta la sua crudele violenza la Rivoluzione, egli aveva veduto adulterato il suo bell'ideale di libertà e gli era nato il timore d'essere chiamato in colpa di que-

gli eccessi. Codesto odio, stimolato fors'anche dai danni sofferti al momento della fuga da Parigi, gli suggerí l'idea di raccogliere e ordinare le prose e poesie da lui composte alla spicciolata contro i Francesi e le altre che gli avvenimenti gli avrebbero via via ispirato. Cosí si formò dal 1790 al 98 il *Misogallo*, operetta di scarso valore letterario e d'importanza politica tutta personale, piena di bile, d'insolenze triviali e di ridevoli puerilità, nella quale tutti i vizi sono rimproverati ai Francesi e nessun pregio si riconosce a quella nobil nazione, né manca qualche contradizione colle dottrine in altri tempi professate dall'impetuoso conte astigiano.

Le Commedie.

A propugnare il risorgimento civile d'Italia l'Alfieri mirò anche scrivendo le sue sei commedie in endecasillabi sciolti, ultimo frutto della sua attività letteraria (1800-1803). Le prime quattro, *L'uno*, *I pochi*, *I troppi*, *L'antidoto*, formano una tetralogia politica, diretta a svelare i danni della tirannide, dell'oligarchia e della democrazia e a proporre, come antidoto, una forma di governo mista, cui partecipino il popolo, gli eletti e il principe, cioè la monarchia costituzionale. Fantastici i personaggi ed i fatti, storici o simbolici i nomi, queste commedie sono assai povere di pregi artistici; importano alla storia dell'uomo e delle sue idee. Né altrimenti va giudicata la *Finestrina*, commedia allegorica, dove sono spiate — di qui il titolo — nel cuore dell'uomo le recondite ragioni del suo operare. Migliore di tutte è l'ultima, *Il Divorzio*, perché in essa l'Alfieri pone sulla scena i soliti personaggi della commedia e rappresenta con acuto spirito d'osservazione gli usi, i costumi, i vizi del suo tempo, satireggiando aspramente la depravazione della famiglia.

Il teatro patriottico.

14. Importanti alla piena conoscenza dell'uomo e dello scrittore son le minori opere che qui abbiamo rassegnato; ma la gloria dell'Alfieri è soprattutto di poeta tragico. Quand'egli morí, le sue tragedie erano lette e rappresentate in ogni parte d'Italia non tanto in grazia della loro drammatica vigoria, quanto perché vi si trovavano affermati quei sentimenti di libertà e d'amor patrio che l'invasione francese aveva fatto scaturire nelle coscienze. Se i vecchi governi le avevano spesso proibite come banditrici di massime perniciose, il teatro giacobino, che sotto l'egida delle magistrature repubblicane tendeva ad ispirare, allettando, sensi democratici, aveva accolto nel suo re-

pertorio la *Virginia*, i due *Bruti* e altre tragedie dell'Astigiano, accanto alle rappresentazioni spettacolose e alle drammatiche sceneggiature degli avvenimenti contemporanei. Cosí la forma consacrata dall'Alfieri ebbe quasi sanzione ufficiale nei concorsi aperti dai nuovi governi italiani per favorire codesto « teatro patriottico », e tra il cadere del Settecento e il principio dell'Ottocento si fece numerosa la schiera di coloro che si studiavano di calcare piú o meno pedissequi le orme del Maestro.

Sennonché quella rigida forma, viva solo per la sua gagliarda soggettività e per lo spirito che il poeta vi aveva infuso, non poté serbarsi lungamente immutata e sotto l'azione d'altre correnti letterarie e della nuova temperie morale venne a grado a grado modificandosi e dissolvendosi.

Il dramma borghese e la tragedia dopo l'Alfieri.

Negli ultimi decenni del secolo XVIII la commedia lagrimosa, il dramma urbano, la tragedia borghese, gradazioni d'un genere intermedio fra la commedia e la tragedia, nate in Francia poco prima, s'erano facilmente acclimatate fra noi, che già ne avevamo avuto qualche presentimento. Vi sono rappresentate compassionevoli storie d'amore e tragiche avventure di famiglie borghesi, non già di persone grandi e potenti come nella tragedia; vi risuona per entro l'eco delle dottrine filosofiche e filantropiche in voga, e una nota sentimentale e malinconica vibra nel dialogo e nelle frequenti riflessioni morali. Il piú zelante e fecondo fautore di codesto genere fu il livornese Giovanni De Gamerra (1743-1803), abate e officiale nell'esercito austriaco, curioso tipo tra di avventuriere e di letterato.

Al dramma urbano l'Alfieri guardava dispettoso e lo chiamava « la tragedia delle rane »; ma il pubblico lo gradiva assai perché vi trovava non solo le sue idee di emancipazione sociale e di umanità, ma anche l'appagamento di quell'inclinazione a certe languide tristezze e di quella vaghezza della commozione dolorosa, che sempre piú si diffondevano negli spiriti di quel tempo. Ond'è che anche la tragedia classicheggiante venne facendosi piú tetra, piú lagrimosa, piú appassionata e si stirízzí alquanto tentando di costringere nei moduli consueti un movimento piú vario e una piú larga rappresentazione di passioni, secondo l'esempio del dramma borghese. Inoltre i tragici vissuti a cavaliere dei due secoli trattarono con piú frequenza che non avesse fatto l'Astigiano, soggetti medievali e moderni;

si piacquero talvolta di porre l'azione in paesi remoti; ebbero maggior cura dell'esattezza storica; infine attinsero non di rado la materia e il colorito delle loro pur alfieriane creazioni dal teatro germanico, dai poemetti ossianeschi, di cui diremo tra poco, e specialmente dallo Shakespeare, quel « barbaro di genio », che si cominciava allora a tradurre e con molte riserve ad ammirare e verso il quale l'Alfieri stesso fece qualche passo coll'*Abele* e con un disegnato *Conte Ugolino*.

Prodromi della tragedia romantica

15. In generale codesti nuovi elementi lasciavano intatto — quest'affermazione si esemplificherà, quando diremo dei maggiori scrittori del periodo napoleonico — l'organismo formale della tragedia classicheggiante. Pure vi furono alcuni, e prima e dopo l'Alfieri, che osarono infrangere la tradizionale convenzione rettorica, lo facessero per meditati intenti di arte o per semplice desiderio di novità e d'applausi. Alessandro Verri (1741-1816), fratello di Pietro e con lui compilatore del *Caffè*, tradusse in prosa l'*Amleto* e l'*Otello*, e colla *Congiura di Milano* (quella in cui cadde Gian Galeazzo Visconti) diede all'Italia (1779) una tragedia in cui la storia è drammatizzata, non certo coll'efficacia, ma secondo i procedimenti del grande drammaturgo inglese, ed è liberamente violata la regola dell'unità di luogo. Giovanni Pindemonte (1751-1812), di nobil famiglia veronese e grande amatore di libertà, cominciò alfiereggiando con senno e indipendenza d'imitatore eloquente ed accorto, nei *Baccanali*, nei *Coloni di Candia* e in altre tragedie; ma tentò poi (dal 1795) più liberi modi colle « rappresentazioni », per le quali rientra, ne avesse o no la coscienza, nella scuola dello Shakespeare. Nella *Ginevra di Scozia*, nell'*Elena e Gerardo*, nel *L. Q. Cincinnato*, l'unità di tempo è rispettata con un certo sforzo, ma la scena cambia di frequente; i personaggi si moltiplicano, eppur si muovono senza confusione, vivacemente, e di alcuni sono ritratti i caratteri con vera maestria; gli affetti nella loro varietà sono trattati con efficacia; i contrasti delle scene sono cercati e ottenuti con felice artificio.

Col Verri, col Pindemonte e con altri più o meno arditi ribelli alla tradizione accademica, siamo a tentativi e ad esperimenti mal riusciti od incerti, ma assai notevoli come indizi d'una tendenza sempre più vigorosa verso un più libero tipo dell'arte. Ormai s'annuncia in questa un rinnovamento non pur della sostanza, ma della forma, che avrà fra non molto legislatori e seguaci anche in Italia.

Bibliografia.

1. Belloni, op. cit. cap. VI. — **2-4**. E. Bertana, *Prelezione ad un corso sulla tragedia italiana del secolo XVIII*, Monselice 1899. Lo stesso, *Il teatro tragico italiano del sec. XVIII prima dell'Alfieri*, nel *Giorn. storico*, Suppl. nº. 4. A. Zardo, *Merope*, nella *Rass. Nazionale*, 1 ottobre 1898. F. Colagrosso, *S. Bettinelli e il teatro gesuitico*, seconda edizione, Firenze 1901. Lo stesso, *La prima tragedia di A. Conti* (il *Cesare*), nuova ediz., Firenze 1898. A. Salza. *L'ab. A. Conti e le sue tragedie*, Pisa 1898. — **5-13**. T. Concari, op. cit., capitolo VII. Guerzoni, *Il teatro ital. nel secolo XVIII*, Milano 1876, capp. XVI segg. De Sanctis, *Storia*, vol. II, cap. XIX. E. Panzacchi, *V. Alfieri*, conferenza, nella *Vita ital. nel Settecento*, p. 309. D'Ancona-Bacci, *Manuale*, IV. Vitt. Alfieri, *Opere*, Italia(Pisa) 1805-15, voll. 22. *Vita, giornali, lettere di V. A.* per cura di E. Teza, Firenze 1861. *Lettere edite e inedite di V. A.* a cura di G. Mazzatinti, Torino 1890. *Prose e poesie scelte di V. A.* per cura di G. Mestica con un discorso sulla politica nell'opera letteraria dell'autore, Milano 1898. — **8**. Un'edizione della *Vita* con commento di A. Linaker, Firenze 1894. — **9-11**. *Tragedie di V. A.*, a cura di C. Milanesi, Firenze 1855. voll. 2. *Tragedie di V. A.* scelte e annotate da U. Brilli, Firenze, Sansoni, 1889. M. Porena, *La poetica alfieriana della tragedia*, Napoli 1900. Lo stesso, *L'unità estetica della tragedia alfieriana*, Napoli 1901. Sulla *Mirra*, De Sanctis, *Saggi critici*, Napoli, 1888, pagg. 195 segg. Sul *Saul*, B. Zumbini, *Studi di letterat. ital.*, Firenze 1894. Un'ediz. del *Saul* con note di M. Menghini, Firenze, Sansoni, 1893. — **12-13**. *Satire e poesie minori di V. A.*, a cura di G. Carducci, Firenze 1863 (*Bibliot. diam. Barbèra*): le *Satire*, gli *Epigrammi*, l'*Etruria* e *Rime scelte*. G. A. Fabris, *Studi alfieriani*, Firenze 1895. — **13**. *Il Misogallo, le Satire e gli epigrammi editi e ined. di V. A.*, per cura di R. Renier, Firenze 1884 (*Piccola bibliot. ital.* del Sansoni). Sul *Misogallo*, Zumbini, op. cit. Sull'*A. poeta comico*, Novati, *Studi critici e letterari*, Torino 1889. — **14-15**. G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, in corso di stampa, cap. IV. Per il dramma lagrimoso e il teatro giacobino, E. Masi, *Sulla storia del teatro ital. nel sec. XVIII*, Firenze 1891. — **15**. Sui *tentativi tragici* di A. Verri, E. Bertana, nel *Giorn. stor.* Suppl. nº. 4, p. 97. G. Pindemonte, *Componimenti teatrali*, Milano 1804-5, voll. 4; e su G. Pindemonte la prefazione di G. Biadego alle *Poesie e lettere* di lui, Bologna 1883.

CAPITOLO IX

Influssi letterari stranieri.

1. Sguardo generale. — 2. Influssi francesi ed inglesi. — 3. La poesia sepolcrale. — 4. I poemi ossianeschi. — 5. Relazioni della letteratura italiana colla tedesca. — 6. Ippolito Pindemonte.

Sguardo generale.

1. L'Italia, maestra di letteratura alle altre nazioni nell'età della Rinascenza (pag. 8 sgg.), mutate le veci, s'era via via acconciata ad esser discepola. Dall'artistica vitalità d'alcuni generi, specie drammatici, dalla vigoria d'alcuni intelletti privilegiati e soprattutto dal passato glorioso raggiava, pur nel secolo XVIII, oltr'Alpe e oltre mare la luce del pensiero e dell'arte italiana. Ma ciò che dei prodotti letterari recenti s'esportava di qui (vedi per es. pagine 78, 82, 85, ecc.), era ben poca e, ch'è peggio, ben povera cosa in confronto del molto che a noi davano le nazioni dove il genio del Rinascimento nostro, fecondando il vergine patrimonio delle tradizioni paesane e disciplinando l'operosità di forti ingegni, aveva provocato e provocava il fiorire di letterature, superiori per nobiltà di forme e serietà di contenenza alla nostra contemporanea. Codesta superiorità dava agli stranieri baldanza a denigrare o diminuire anche le glorie antiche d'Italia, sí che fra i nostri e i Francesi, fra i nostri e gli Spagnuoli nacquero vivaci polemiche, logomachie vane intorno a questioni malposte e mal dibattute, con grande sfoggio di dottrina da ambe le parti e di solito senz'altro risultato che di richiamar gl'Italiani ad una piú attenta considerazione e di diffondere una migliore conoscenza delle letterature forestiere.

L'efficacia di queste si fa tanto piú intensa e univer-

sale quanto più il secolo avanza, e favorita dal prevalere dello spirito cosmopolitico, dai viaggi e dalle relazioni dei letterati nostri con quelli d'Oltremonte diviene una delle note caratteristiche della cultura nazionale, dopo la pace d'Aquisgrana. Un numero infinito d'opere francesi, inglesi, spagnuole, di prosa e di poesia, assumono veste italiana per mano di scrittori illustri, di modesti cultori delle lettere, di tapini mestieranti della penna; un eclettismo nuovo accostuma le menti a gradire e gustare prodotti d'arti disparatissime. Molti, sappiamo, sdegnano la vecchia tradizione nostrale e anelano a modellarsi sugli esempi stranieri; altri, ancorché innamorati dell'avita letteraria grandezza, non riescono a sottrarsi a quel moto intellettuale, lo seguono cautamente, talora inconsciamente, e sono i migliori precursori, gl'iniziatori gloriosi del rinnovamento. Così un gran fiotto di nuovo sangue irrompe nell'affievolito organismo della letteratura nostra: idee sostanziali e formali, sentimenti, tendenze, che se ripugnanti al genio e alle memorie della nazione, passeranno senza lasciar tracce durevoli; se conformi agli avviamenti del pensiero italiano, se rispondenti alle nuove inclinazioni dell'anima umana, fruttificheranno in un prossimo avvenire e faranno la letteratura italiana del secolo XIX partecipe del gran movimento della cultura europea.

Influssi francesi

2. Che al pensiero e all'arte nostra, come alle fogge del vestire e alle consuetudini del viver civile, dettasse legge la Francia, abbiamo già detto e dimostrato in più luoghi del nostro discorso. Le idee degli enciclopedisti, trapiantate e rielaborate fra noi; data opera feconda alla divulgazione della scienza in *saggi*, in lettere, in articoli arieggianti la facilità e l'arguzia dei nostri vicini (vedi pp. 115 sgg.); le loro tragedie messe a profitto dallo Zeno e dal Metastasio (pp. 83, 87) e prese a modello dai tragici nostri (p. 157); Molière imitato dal Gigli, dal Nelli, dal Fagiuoli (p. 89) e ormeggiato qua e là dal Goldoni non senza un certo spirito d'emulazione (p. 97); la favola e il dramma lagrimoso germoglianti alle aure italiane da esotici semi (pp. 149, 172). E Gaspare Gozzi innestare nel suo *Osservatore* moralità e racconti venuti da Parigi; il Chiari rimpasticciare romanzi francesi e trarne ispirazione e materia a' suoi originali (p. 94); il Bettinelli scimmiottare nelle *Raccolte* uno squisito poemetto di Nicola Boileau (p. 123). Nel mondo elegante si parlava francese; molti letterati lo scrivevano

con franchezza e correttamente; di parole francesi o franceseggianti andava bruttandosi la nostra prosa. Alla quale però fu senza dubbio giovevole la disinvolta e garbata prosa francese, come antidoto contro il pedantesco artificio dell'imitazione cinquecentistica.

e inglesi.

Se strettissime furono le nostre relazioni letterarie colla Francia, vicina e affine di razza, poco meno intime furono quelle con la lontana Inghilterra; segno che lo spirito italiano, uscendo dal suo sdegnoso isolamento, cominciava a vibrare d'accordo collo spirito europeo. Dei due maggiori poeti che allora vantasse quella nazione, la fortuna cominciò tardi in Italia. Allo Shakespeare, se togli la difesa fattane dal Baretti contro il Voltaire (p. 129) e un poemetto encomiastico del Pignotti (1779), toccarono più biasimi che lodi, come ad ingegno rozzo e sregolatissimo; solo verso la fine del secolo divenne sensibile la sua efficacia sui nostri tragici (pag. 173). Il Milton, tradotto in italiano da Paolo Rolli già nel 1730, giovò al Varano per alcune delle sue *Visioni* (pag. 152), ma a pochi altri prima del Monti. Invece furono molto letti e imitati di sugli originali e più di spesso per mezzo alle versioni francesi, gli scrittori britannici del Settecento, nei quali i nostri proavi trovarono di che appagare i vari loro gusti e le loro varie inclinazioni.

Il Pope

In un'età che, come sappiamo (pag. 121), teneva ancora fede alla poetica classica e si compiaceva d'ogni sorta di raffinatezze, piacque sopra tutti il classicissimo ed elegantissimo Alessandro Pope (1688-1744), le cui opere trovarono in Italia numerosi traduttori e caldi ammiratori. Come il suo *Riccio rapito* (1712), poemetto eroicomico di delicata fattura, fu imitato dal Pignotti nella *Treccia donata* e forse suggerì al Parini qualche invenzione spicciolata e qualche particolare movenza del *Giorno*; così il *Saggio sulla critica*, ispirato dalle dottrine del Boileau, diede il tono a gran parte della critica italiana e annoverò fra' suoi traduttori l'Alfieri. Il gusto, trionfante in tutta Europa, della poesia descrittiva e idillica, diede voga anche fra noi alle *Pastorali* dello stesso Pope e, maggiore, alle *Stagioni* (1726-33) di John Thompson, caldo e immaginoso descrittore delle bellezze naturali; onde pullulò una sequela di poemetti italiani su questo stesso argomento. Infine vennero dall'Inghilterra la poesia *sepolcrale* e la *bardita*, a blandire e fomentare, nei tre ultimi decenni del secolo,

Il Thompson.

quegli stessi sentimenti che rendevano cari ai pubblici nostri i drammi lagrimosi (pag. 172).

La poesia sepolcrale.

3. Fosse una piú seria concezione della vita, che balenasse penosa alle coscienze in quel primo loro avviarsi ad una profonda rigenerazione, o semplice amor di contrasto che traesse gli uomini sonnecchianti « all'ombra dei pacifici governi » fra le galanterie ed il lusso a cercare « l'urto del dolore », o un capriccio della moda seguace degli usi stranieri o, ch'è piú probabile, fossero tutte queste cose insieme, certo si è che verso la fine del Settecento anche lo spirito italiano rivela certa disposizione alla malinconia, che stranamente si contrappone alla gaiezza spensierata e alla frivola svenevolezza dominanti nella prima metà e tuttavia prevalenti sino alla fine del secolo. Tale disposizione si manifesta nel grande favore con cui fu accolta fra noi la poesia sepolcrale degli Inglesi e dei loro imitatori francesi, e nella vena di piú o meno sincera tristezza che, derivata appunto di là, s'insinua e scorre per entro alla letteratura nostra. Massime Edoardo Young (1688-1765) co' suoi *Pensieri Notturni* (*Night Thoughts*, 1744), lunghe meditazioni sulla tomba della moglie e della figlia, e Tommaso Gray (1716-71), un de' maggiori lirici di sua nazione, coll'*Elegia sopra un cimitero campestre* (1751), non solo suggerirono agli Italiani l'idea d'un particolar genere di poesia, ma anche valsero a diffondere quasi in ogni altro genere poetico i pensieri cupamente dolorosi, le immagini fosche, le querimonie funebri, le flebili lamentele.

Le *Notti romane* di A. Verri.

Di siffatte imitazioni e derivazioni, povere di pregi d'arte, le piú, nei loro goffi e rettorici tenebrori, non occorre rammentar qui se non *Le Notti Romane*, che Alessandro Verri compose e mise a stampa nell'ultimo periodo della sua vita (1.ª ed. 1792; 2.ª raddoppiata 1804), quando dimorava a Roma e già aveva rinunziato alle idee letterarie e morali da lui un tempo propugnate nel *Caffè*. Scritte in una prosa gonfia e sonante, le *Notti* del Verri piacquero a' contemporanei per la drammatica e pittoresca rappresentazione del mondo antico e per certa pompa di rettorica sentimentale; a noi per questo appunto spiacciono e solo possiamo pregiarle per il significato storico e civile che con esse assume la visione notturna. Ai pensieri contemplativi del Young, il letterato milanese sostituisce infatti, nei colloqui che immagina d'avere colle grandi om-

bre degli Scipioni, considerazioni intorno alla civiltà romana ed alla cristiana, esaltando questa su quella. Or appunto un alto significato civile vedremo rampollare anche dal monumento più insigne della poesia sepolcrale italiana, del quale e d'altre propaggini di essa avremo a dire nel prossimo capitolo.

I poemi ossianeschi.

4. La sentimentalità e la tetraggine del genere sepolcrale colorivano anche la poesia bardita, di cui pretese d'essersi fatto rivelatore un giovane scozzese di nome Giacomo Macpherson. Nel 1761 egli pubblicò alcuni poemetti epico-lirici, che diceva d'aver raccolti nelle montagne della sua regione nativa e tradotti — in prosa poetica inglese — dalla lingua gaelica. Erano, secondo che egli amava far credere, i canti genuini d'uno di quei bardi di cui pochi anni prima il Gray aveva fantasticamente rievocato l'immagine in una magnifica ode; i canti di Ossian, antico bardo gaelico del III secolo dell'èra nostra, guerriero insieme e poeta, figlio di Fingal il principale eroe di quei poemetti. La raccolta fu compiuta da una seconda pubblicazione, due anni dopo.

Codeste poesie d'Ossian levarono tosto grande rumore e in Inghilterra diedero luogo a lunghi dibattiti intorno alla loro autenticità. Chi le reputava una falsificazione del Macpherson e chi le esaltava come venerando monumento di un'età eroica, degno d'esser paragonato ai poemi omerici. La verità era che l'ingegnoso scozzese aveva lavorato di suo intorno a certe leggende oriunde d'Irlanda e vive allora fra i montanari della Scozia, alterandone profondamente il carattere primitivo, molto inventando per saldare insieme gli sparsi frammenti, aggiungendo descrizioni, squarci lirici, invocazioni, tutto trasvestendo secondo il suo gusto d'uomo del secolo XVIII cadente. Così la poesia semplice, ingenua, rude dell'antico bardo Oisin era scomparsa tra le raffinatezze, le fantasie e le malinconie d'un imitatore del Milton, del Thompson, del Young. E appunto per questo Ossian correva in trionfo l'Europa, ormai assuefatta a compiacersi del fosco, del nebuloso, del lugubre.

Da un amico inglese ebbe notizia dei poemi ossianici Melchiorre Cesarotti, l'autore del *Saggio sulla filosofia delle lingue* (vedi pag. 132), e innamoratosene li tradusse in armoniosi endecasillabi sciolti intramezzati da strofe liriche. La sua versione, accompagnata da illustrazioni e da dissertazioni critiche, vide la luce a Padova, parte nel 1763

e parte nove anni dopo. Quella poesia, dove le imprese eroiche s'alternavano alle sventure e agli amori e le effusioni liriche alla narrazione epica, trasportava le fantasie lontano lontano in un mondo ignoto, nelle foreste caledonie rabbuffate dai venti, alle rupi brulle sbattute dall'oceano infinito, tra le fumide nebbie del nord, tra le procelle spaventose, nel silenzio misterioso delle notti freddamente illuminate dalla luna. In quel mondo si movevano eroi palpitanti d'amore e pallide donzelle; erravano ombre funeree; sonava dagli antri il fioco gemito degli spiriti confuso al ruggito dei torrenti e all'armonia delle arpe e delle cornamuse dei bardi. E un'onda mista di languida tristezza, di tenerezza idillica, di blando terrore, scaturiva dai versi abilmente temprati del professore padovano. Che altro occorreva per affascinare le anime sensitive dei contemporanei, assetate di commozione, vaghe del lugubre e del pauroso, stanche della rettorica compostezza e della luce monotona dell'arte classicheggiante? L'*Ossian* infatti ebbe anche fra noi grandissima diffusione e conferì potentemente a fomentare nella letteratura l'abuso delle meditazioni malinconiche e delle tetraggini, un genere di arte insomma, più nuovo, ma non meno falso di quello, sdolcinato, radioso, sorridente, cui l'Arcadia aveva dato favore. Ma d'altro canto l'opera del Cesarotti giovò ad avviare l'arte ad una più compiuta rappresentazione dell'animo umano; provò che anche fuori della materia tradizionale la poesia poteva attingere le sue ispirazioni; e mostrò come ogni tempo, ogni nazione possa produrre in virtù di cause svariatissime un'arte sua propria, ond'è « puerile e dannoso mortificare gli ingegni dentro certi modelli determinati da bisogni e da gusti diversi ». Germi d'idee, fecondi di bene nell'avvenire.

Influssi tedeschi.

5. La letteratura tedesca, giunta solo dopo la metà del Settecento al suo periodo classico, attrasse, com'è naturale, più tardi delle altre l'attenzione degli Italiani. Zelantissimo fra tutti nel promuoverne la conoscenza fu Aurelio Bertòla — ci siamo imbattuti in lui altre volte, pagg. 136, 150 — che, ammiratore sviscerato dei Tedeschi, consacrò primo in Italia un'opera speciale alla loro letteratura. La sua *Idea della bella letteratura alemanna*, messa fuori nel 1779 e ristampata, con molti arricchimenti, in due volumi, nell'84, è insieme una storia per biografie accompagnate da considerazioni d'ordine generale e un'antologia di liriche tra-

dotte; libro troppo spesso fondato su notizie indirette, non privo, quanto ai fatti, d'errori e, nei giudizi, senza un barlume di quella luce di libertà artistica che già rompeva all'orizzonte; pur libro notevole come ordinata compilazione, in un tempo in cui agli Italiani giungeva l'eco dei fatti letterari tedeschi attraverso la Francia.

Salomone Gessner, il bucolico zurighese (1730-88), era l'autore prediletto del Bertòla, che ne ammirava l'affettata semplicità, la patetica sensibilità e la perizia descrittiva delle piccole scene naturali. La versione in endecasillabi sciolti dei prosastici *Idilli* gessneriani, pubblicata dal Bertòla nel 1777, propagò anche in Italia la fama di quello scrittore; il quale mentre appagava l'universal tendenza verso l'arte esotica, accarezzava il gusto arcadico ed accademico pur sempre dominante. Frattanto il *Messia* del Klopstock, che pubblicato dal 1751 al 73 ebbe tosto (1771, 1774, 1782) parziali traduzioni italiane, sollevava gli spiriti a piú alte idealità artistiche, e il romanzo epistolare in cui il Goethe aveva con profonda verità e intensità di passione ritratto la tragica storia (autobiografica in parte) d'un'anima rosa dal tarlo del dolore (1774), offriva nelle versioni francesi e nell'italiana (1781) pascolo gradito alle anime sensibili tormentate dalla malinconia e avide di commozioni dolorose. Cosí il *Messia* come il *Werther* non furono senza efficacia sull'ulteriore andamento della nostra letteratura.

Ippolito Pindemonte.

6. Fra' poeti che dai modelli stranieri derivarono nelle loro rime piú ricca e varia copia d'elementi, senza dubbio primeggia per la gentilezza dell'arte il minor fratello di Giovanni Pindemonte, Ippolito, che vissuto dal 1753 al 1828, viene anche per la ragione del tempo ad allogarsi qui, come in suo luogo.

Nei molti e lunghi viaggi (1778-96) e nel suo soggiorno a Londra egli si rese familiari le letterature d'Oltremonte, massime l'inglese, dalla quale ebbe nutrimento il suo spirito. Portato da natura ad una dolce e calma malinconia, amante della tranquilla solitudine della campagna, religioso sinceramente, soggiacque di leggieri al fascino del Gray, del Young e dei loro seguaci inglesi e francesi. Nel 1785 compose e tre anni dopo pubblicò le *Poesie campestri*, dove un'ombra di tristezza si diffonde sulla materia tra gessneriana ed arcadica, e una fluida canzonetta esalta *La Malinconia*, « ninfa gentile ». Nel 1806 lavorava ad un poemetto in ottave su *I Cimiteri*, che tralasciò al primo canto.

Il suo romanzo *Abaritte* (1790), misto di satira e d'autobiografia, rassomiglia ad uno del grande scrittore e critico inglese Samuele Johnson; nella tragedia *Arminio* (1797) senti, non ostante il modulo alfieriano, l'efficacia dei poemi ossianeschi, di qualche scena dello Shakespeare e fors'anche dei *Barditi*, canti lirico-drammatici del Klopstock; la *Lettera d'una monaca a Federico IV re di Danimarca*, eroide in terza rima, è imitazione di quella, vulgatissima, del Pope *Di Eloisa ad Abelardo*; nella novella in versi *Antonio Foscarini* scorre quella vena di sentimentalità fantastica che traeva alimento, se non origine, da fonti esotiche; infine imitazioni di Inglesi s'incontrano pure, fra le imitazioni classiche, nelle *Epistole* e nei *Sermoni*, composti, questi, con intendimenti di satira oraziana.

Dei classici fu il Pindemonte ammiratore e studioso. Ne derivò ispirazioni e certa serena compostezza di forme; ma non gradiva l'uso ornamentale delle favole mitologiche e pareva cercare pur negli antichi come un blandimento di quella sua mite natura. Cominciò infatti a tradurre le *Georgiche*, il poema della vita campestre, e volse in isciolti l'*Odissea* (1809-22), il poema degli affetti familiari. Questa versione omerica, benché talvolta manierata nello stile e nel verso, resta il maggior titolo della sua gloria. Per questi studi classici il Pindemonte tempera in sé gli effetti della sua indole e dell'imitazione degl'Inglesi, senza mutare neppure nell'età più matura le note fondamentali della sua arte, che sono la sensitività e la mestizia. Il neoclassicismo del periodo napoleonico lo sfiora, ma non lo trasforma; ond'egli viene ad essere quasi il simbolo di quell'affinità ideale che congiunge la letteratura del secolo XVIII alla letteratura romantica fiorita nei primi decenni della Restaurazione.

Bibliografia.

3. B. Zumbini, *La poesia sepolcrale straniera e ital. e il carme del Foscolo*, negli *Studi di letterat. ital.*, Firenze, 1894. E. Bertana, *Arcadia lugubre e preromantica*, Spezia 1899. A. Lepreri, *Studio biografico e critico su A. Verri e le Notti Romane*, Camerino, 1900. — **4**. M. Scherillo, *Ossian*. Conferenza, Milano 1895. L'*Ossian*, colle *Opere* del Cesarotti (cfr. Cap. VI, Bibliografia dei §§ 23-4) e anche a parte, p. es. Venezia 1819. — **5**. F. Flamini, *Aurelio Bertòla e i suoi studi intorno alla letteratura tedesca*, Torino-Roma 1895. — **6**. B. Montanari, *Storia della vita e delle opere di I. Pindemonte*, nelle *Opere* del Montanari, Venezia 1855, voll. V e VI. S. Gini. *Vita e studio critico delle opere di I. P.*, Como 1899. *Poesie originali di I. P.*, per cura di A. Torri, Firenze 1858. Omero, *L'Odissea* tradotta da I. P., Firenze 1868 (*Bibliot. diam. Barbèra*).

CAPITOLO X

La letteratura del periodo napoleonico.

Il Monti ed il Foscolo.

1. La letteratura dell'età moderna. Carattere generale della letteratura del periodo napoleonico. — 2. Il Monti a Ferrara ed a Roma. — 3. Le poesie del periodo romano: le Liriche. — 4. Le Tragedie. — 5. I poemetti di ispirazione storica. — 6. Il Monti durante la Cisalpina e 7. Il Regno italico. — 8. Il *Prometeo*, la *Mascheroniana*, il *Bardo*. — 9. La versione dell'*Iliade* e il classicismo del Monti. — 10. Il Monti al tempo degli Austriaci. La *Feroniade*. — 11. Gli ultimi anni. Giudizio sulla poesia del Monti. — 12. La giovinezza di Ugo Foscolo. — 13. Le liriche del Foscolo. — 14. Le *Ultime lettere di J. Ortis*. — 15. I *Sepolcri*. — 16. La vita del Foscolo dal 1807 al 1813. Le tragedie. — 17. Le *Grazie*. — 18. L'esiglio. — 19. Il Foscolo critico e prosatore. — 20. Gli ultimi anni e la morte. — 21. La poesia dei minori. G. G. Ceroni. — 22. La poesia d'occasione. Il classicismo nella poesia. — 23. F. Pananti. C. Arici. — 24. Erudizione e filosofia. — 25. La prosa. Carlo Botta. — 26. P. Colletta e V. Coco. — 27. La vita di P. Giordani. — 28. La prosa del Giordani. — 29. A. Cesari — 30. La questione della lingua. Il Monti e il Perticari. — 31. La poesia vernacola. G. Meli. P. Buratti. — 32. Carlo Porta.

La letteratura dell'età moderna.

1. Col Parini e coll'Alfieri s'inizia il terzo grande periodo della nostra letteratura, il quale, preparatosi nella elaborazione due volte secolare (1575-1763) del pensiero e delle forme letterarie della Rinascenza, culmina nel secondo quarto del secolo XIX e declina poi alla preparazione faticosa e incomposta di quella che sarà la letteratura dell'avvenire.

Carattere generale della letteratura nel periodo napoleonico.

Al rinnovamento della coscienza morale aveva richiamato gl'Italiani il Parini; della coscienza politica, l'Alfieri. Questa ridestarono coi santi nomi di libertà e d'indipendenza e coi ricordi delle nostre glorie antiche i conquistatori Francesi, e ringagliardirono col disinganno procuratoci dalla loro mala signoria; talchè già alla fine del se-

colo XVIII era in molti il desiderio d'una patria libera e padrona di sé, desiderio che negli sconvolgimenti successivi doveva fermentare e diffondersi, insieme col concetto dell'unità nazionale. Ed appunto questa nuova coscienza politica diede, con variati atteggiamenti, il contenuto ideale alla letteratura moderna, come già la coscienza estetica a quella del Rinascimento e la coscienza religiosa a quella del Medio evo. Cosí si operò quella riforma della materia letteraria, che era stata uno dei propositi con piú insistenza proseguiti dalla critica del Settecento.

Nello stile molto avevano innovato il Parini e il Baretti; ma nelle forme dell'arte i rinnovamenti erano stati incerti e disordinati (vedi p. es. pag. 173); poiché il classicismo, o genuino o di tipo francese, aveva dominato quasi senza contrasti — si ripensi quel che dicemmo in sul proposito della critica letteraria del Bettinelli (pag. 124) — ed anzi negli ultimi decenni del secolo s'era ritemprato nello studio diretto degli scrittori latini e greci e nelle sapienti e geniali illustrazioni che dei monumenti dell'arte antica avevano fatto il Winckélmann ed Ennio Quirino Visconti.

Durante il periodo napoleonico (1796-1815) il vezzo dei nomi, delle fogge e degli usi di Roma poté far credere risorta molta parte della vita antica; nelle arti figurative e nell'architettura trionfarono di nuovo le forme del classicismo, auspici il grande scultore Antonio Canova, il pittore Andrea Appiani e l'architetto Cagnola; nelle lettere le ancora deboli tendenze innovatrici rimasero latenti e inoperose, i moduli della poesia greco-romana ebbero consacrazione ufficiale, e nel contrasto dei gusti, durato alcun tempo, parve che le melanconiche fantasie e le tenebrose visioni della poesia nordica dileguassero per sempre dinanzi alla serenità luminosa dell'arte classica.

Questa condizione della letteratura e degli spiriti si rispecchia assai bene nell'arte dei due maggiori poeti dell'età napoleonica, il Monti ed il Foscolo.

V. Monti.

2. Vincenzo Monti nacque alle Alfonsine presso Fusignano in Romagna ai 19 di Febbraio del 1754. A dodici anni fu messo a studio nel Seminario di Faenza, dove cominciò ad amare la poesia latina e gli parve di sentirsi chiamato a vita religiosa. Ma le inclinazioni naturali sue proprie vinsero la suggestione dell'educazione e della tradizione familiare, cosi che il giovinetto Vincenzo, smessa

Il Monti a Ferrara

l'idea di farsi frate o prete, se n'andò (1771) per volere del padre a Ferrara per attendere allo studio delle leggi. Non era questa la sua via. Né Giustiniano, né Galeno, cui leggermente passò l'anno dopo, lo attraevano; sí le Muse, che lo rendevan caro alle nobili brigate e alle dame e che gli procurarono l'ambito onore d'essere aggregato all'Arcadia, col nome di Autonide Saturniano (1775). Sonetti d'occasione su temi obbligati e canzonette per lo piú d'amore compose allora in gran copia, secondo la maniera arcadica, calcando spesso pedissequamente le orme del Frugoni e, piú, dei poeti romagnoli ed emiliani che andavano per la maggiore. Aveva abbondanza di vena, una certa potenza descrittiva, fantasia coloritrice; gli faceva difetto l'esperienza dell'arte, non sí peraltro ch'ei non riuscisse ad emulare felicemente il Varano (vedi pag. 152), quando si provò ad imitarlo nella *Visione d'Ezechiello* e in due altri componimenti dello stesso genere (1776-77). La grandiosa poesia biblica era « la sua bandiera »; amava David piú che gli altri poeti.

A Ferrara però non si sentiva a suo agio. Lo pungeva il timore d'essere un giorno richiamato in famiglia e costretto a vivere « dentro le mute di Fusignan rinchiuso orride tane »; lo stimolava il desiderio di mostrare il suo ingegno su scena piú vasta. Il giovane chiese quindi al padre il permesso di partire e, dopo molte insistenze ottenutolo, si trasferí nel maggio del 1778 a Roma, la grande sirena degli archeologi, dei poeti, degli avventurieri.

ed a Roma.

Protetto dal cardinale Scipione Borghese, trovò liete accoglienze nella società piú eletta; ma passarono due anni prima che avesse uno stabile collocamento. Solo nel 1781 il conte Luigi Braschi Onesti, nipote del regnante Pio VI, lo creò suo segretario collo stipendio di dodici scudi il mese; di che gli fu mediatrice *La Bellezza dell'Universo*, cantica in terza rima composta per le nozze del conte con Costanza Falconieri. In quella vita di molli ozi, di galanterie, d'amoretti, che s'agitava intorno al soglio papale, l'abate Vincenzo Monti — era il titolo che davasi agli uomini di studio, anche se non insigniti degli ordini sacri — ebbe presto luogo segnalato. Un *Saggio* delle sue rime aveva fatto stampare nel 1779; lo ripubblicò stremato d'alcune e di molt'altre accresciuto nell'83; e versi seguitò poi sempre a metter fuori alla spicciolata e a recitare nelle adunanze d'Arcadia e d'altre Accademie

romane. Era il più elegante e copioso e festeggiato verseggiatore, fra i tanti. Nelle grazie del papa e del nipote, caro alla contessa — e la satira malignava —, era accarezzato da chi sperava averlo sollecitatore di favori; ma aveva invidiosi ed emuli molti. E che palleggi di rimate insolenze, quando questi levavano la voce a denigrarlo nelle opere o nella vita! Nel 1791 il Monti sposò Teresa Pickler, figlia d'un celebre incisore di cammei, e ne ebbe quella figliuola Costanza che amò di tenerissimo affetto per tutta la vita. La sera del 3 marzo 1797, *insalutato hospite*, lasciava Roma nella carrozza del generale francese Marmont in viaggio per Firenze.

Le liriche del periodo romano.

3. Nelle poesie del periodo romano le qualità d'ingegno che già traiucono in quelle del periodo ferrarese, brillano di vivissima luce; mentre l'arte vi appare sempre più fine e matura. Non solo ai classici nostri ed antichi, non solo alla Bibbia, ma anche a' poeti tedeschi, francesi, inglesi, erano volti gli studi del Monti, che sentiva e ammirava il bello e ne faceva suo pro dovunque lo trovasse. Colla *Prosopopea di Pericle* (1779), ispirata dal dissotterramento d'un busto opera di greco scalpello, egli accolse nella sua lirica un'onda di puro classicismo; e questo corroborò di poesia derivata dall'intimo del soggetto nell'ode *Al Signore di Montgolfier* (1784). Nelle agili canzonette, in cui cantava i suoi *capricci* amorosi, imitò leggiadramente la *plaisanterie* dei Francesi; nel comporre gli *Sciolti al principe Sigismondo Chigi*, i *Pensieri d'amore* (1783) e le altre poesie dove intese esprimere la melanconia della sua anima tormentata da una forte passione, ebbe presenti i gemiti del Young e del giovane Werther. Forse dal Milton desunse lo schema fondamentale della *Bellezza dell' Universo*; da poeti di ogni luogo e d'ogni tempo immagini e colori. Coi quattro sonetti *Sulla morte di Giuda* (1788) riprese un genere assai divulgato nel Settecento, quello dei sonetti descrittivi e drammatici, e mentre vi ormeggiò il Frugoni in certe movenze stilistiche, derivò dal Marino, dal Klopstock, dal Vida le forme della rappresentazione. Egli dunque trasceglieva con finissimo gusto, fondeva nel crogiolo della sua fantasia, avvivava e rinfrescava coll'onda della sua vena tutti gli elementi di che si nutriva, come abbiamo veduto nei precedenti capitoli, la poesia contemporanea.

Le Tragedie del Monti.

4. In private riunioni l'Alfieri aveva letto o fatto recitare, mentre dimorava a Roma (pag. 162), alcune sue tragedie.

Il Monti, da piú tempo desideroso di tentar quell'arringo, n'ebbe incitamento a scrivere nel 1786 l'*Aristodemo* che ottenne uno dei premi parmensi (pag. 160), e subito dopo il *Galeotto Manfredi*, ed a por mano al *Caio Gracco* (1778) che fu compiuto solo nel 1800 e recitato a Milano nel 1802. Sono tutte tragedie di tipo alfieriano, quanto all'assetto formale; ma con intensità crescente vi si manifesta l'efficacia dello Shakespeare. Essa è leggera e appena sensibile nell'*Aristodemo*, dove se il rilievo dato al protagonista a detrimento dell'altre figure rivela un alfieriano studio di semplificazione, la natura dell'intima lotta che si combatte in Aristodemo e a cui si riduce l'azione, mostra che il Monti aveva l'occhio anche al teatro francese. Del *Galeotto Manfredi* è argomento la gelosia di Matilde, moglie del signor di Faenza; gelosia che attizzata dal perfido Zambrino, arma la mano di lei contro il marito (1488). Quivi l'imitazione diretta dell'*Otello* e dell'*Enrico VIII* è manifesta sí nei caratteri — specialmente in Zambrino — e sí nell'atteggiamento d'alcune scene. Nel *Caio Gracco*, potente rappresentazione d'un grande contrasto di passioni politiche, tutta l'ispirazione artistica viene dalle tragedie romane del sommo inglese, quantunque il Monti potesse aver osservato, quando compì la sua opera, non dissimili spettacoli nella realtà. All'*Aristodemo* diedero gran voga la luminosa magnificenza dello stile, la verseggiatura armoniosa e sonante e la copia delle sentenze; ma non è dubbio che il *Caio Gracco* ha pregi d'arte piú squisiti, piú mossa l'azione, piú larga la rappresentazione dei sentimenti, piú sobria e vigorosa l'elocuzione. È insomma il frutto migliore di quelle tendenze innovatrici che, come abbiamo veduto (pag. 173), si manifestavano in sullo scorcio del secolo pur dentro ai moduli classici della tragedia.

Il *Pellegrino Apostolico.*

5. Le condizioni e le necessità della vita facevano del Monti il poeta del mondo aristocratico e clericale romano nelle grandi e nelle piccole occasioni. Quando nel 1782 Pio VI andò a Vienna col proposito di frenare l'audacia riformatrice di Giuseppe II, il Monti compose il *Pellegrino Apostolico*, meschino poemetto in terza rima, dove la partenza del pontefice è descritta con grande artificio di cristiane allegorie, e S. Silvestro, apparendo in visione al pellegrino, gli presagisce — profeta bugiardo! — reverenti accoglienze e prospero successo. Per buona ventura dell'arte nostra, ben altri avvenimenti maturavano e dalla

storia contemporanea ben piú energiche ispirazioni dovevano venire al poeta.

La *Bassvilliana.*

Nel gennaio del 1793 Ugo Bassville, segretario della legazione francese a Napoli, venuto a Roma per propagarvi le idee rivoluzionarie, fu ucciso dalla plebaglia fanatica. In Francia dominava il governo del Terrore, suscitando al di qua delle Alpi l'esecrazione di quegli stessi — si ricordi l'Alfieri — che erano stati ed erano i piú caldi fautori di libertà. Il Monti concepí allora il disegno di rappresentare poeticamente, a detestazione di quegli eccessi, l'opera della Rivoluzione francese e la punizione che, secondo la sua aspettativa, doveva seguire alle immanità del giacobinismo trionfante. Immaginò che il Bassville, morto rendendosi a Dio, non potesse salire alla beatitudine celeste, se non dopo avere scontati i suoi peccati coll'essere spettatore di tutti i mali che alla Francia venivano dalle massime di cui era stato egli stesso propugnatore. E con quella materia e questa macchina poetica s'accinse a scrivere in terza rima la *Bassvilliana*, della quale pubblicò i primi quattro canti tra il maggio e l'agosto del 1793. Dalla *Messiade*, dalla *Bibbia*, dalla *Commedia*, dalle *Visioni* del Varano egli prese non di rado l'idea delle invenzioni, delle immagini, delle allegorie, dei particolari atteggiamenti della materia; come a dire il fondamento da cui la sua agilissima fantasia s'alzava libera a voli stupendi. Lo stile temprò sui classici e piú ancora sull'Alighieri, e i contemporanei lo salutarono Dante redivivo. Immeritamente, s'intende; seppure le grandi fantasie scenografiche, le descrizioni insuperabili per giusta vivezza e varietà di colori, la fascinatrice musicalità del verso, onde il Monti adorna la rappresentazione dei fatti, non vanno confuse coll'intima e gagliarda poesia che scaturisce dalla storia potentemente vissuta dall'anima dantesca.

La *Musogonia.*

Poi che le vittorie francesi ebbero dato agli avvenimenti tutt'altro corso da quello che il Monti s'aspettava, egli smise il pensiero di continuare la *Bassvilliana* e cominciò un poemetto in ottave, la *Musogonia*, schiettamente classico nella composizione e nella fattura. Aveva ad esservi raffigurata la storia ideale della poesia nel racconto delle origini, dell'apoteosi e delle peregrinazioni delle Muse; ma non se ne videro che due canti, pubblicati a Roma nel 1793. Il primo si chiude con un'imprecazione alle armi francesi e un'invocazione all'imperatore Francesco II; im-

precazione e invocazione che scomparvero quando il poemetto, ridotto a quel solo canto, fu ristampato nel 1797. Ne prese il luogo un fervido elogio del generale Bonaparte e dell'Italia, che il poeta s'augurava di vedere una e concorde. Il bestemmiatore della Rivoluzione era divenuto un apostolo.

Il Monti durante la Cisalpina.

6. Spirito pronto a commuoversi per tutto ciò che fosse o paresse nobile, grande, fantastico; assuefatto dallo studio dei classici all'ammirazione delle glorie repubblicane di Grecia e di Roma, non alieno dal consorzio d'uomini imbevuti delle idee che venivano di Francia, è certo che il Monti cominciò per tempo a nutrire in cuor suo l'amore della libertà civile e che talvolta lo lasciò trasparire nelle sue parole, pur là nella Roma papale. Gli eccessi del Terrore lo fecero inorridire. Il suo cuore era buono, sensibile, d'una mitezza quasi muliebre; la pubblica voce condannava quelle efferatezze, ed egli scrisse con piena sincerità, sotto lo stimolo d'una subitanea impressione, la *Bassvilliana*, « il vero poema storico della controrivoluzione italiana ». Passarono quattro anni; le vittorie francesi in Liguria ed in Piemonte avevano mutato il corso delle opinioni dominanti; l'orrore delle stragi parigine s'era attenuato; l'anima del Monti, nata a sentire vivamente, non profondamente, era tornata al culto delle idealità della Rivoluzione; ed egli partí da Roma col generale che aveva portato colà il trattato di Tolentino.

Triste momento nella vita del nostro poeta! Immemore della sua dignità, egli si precipita giú per la china cui si era affacciato; sconfessa, come « una miserabile rapsodia », la *Bassvilliana*; si calunnia affermando, e in prosa e in versi e nei circoli, d'averla composta per celare al governo pontificio i suoi veri sentimenti; pone mano al *Prometeo*, che dedica « Al cittadino Napoleone Bonaparte », e nelle tre cantiche in terza rima *Il Fanatismo, La Superstizione, Il Pericolo* (1797) sferra l'impeto della sua Musa contro il Vaticano e la coalizione dei re. Non andrà molto, e l'autore della *Bassvilliana* anche esalterà in un'ode, che fu cantata alla Scala di Milano (1799), l'uccisione di Luigi XVI. Travolto dalla generale vertigine, il Monti era forse sincero nelle sue dissennate esplosioni di democratico entusiasmo; ma ostentando cosí sfacciatamente la mutazione avvenuta nelle corde della sua cetra, metteva a nudo, ahime!, tutta la leggerezza e la debolezza del suo carattere.

Dopo brevi soste a Firenze, a Bologna ed a Venezia, il Monti arrivò nel luglio del 1797 a Milano, dove ottenne dal Governo della Cisalpina un ufficio nella segreteria degli affari esteri, prima, del Direttorio, poi. Di là fu anche mandato commissario nell'Emilia e nella Romagna. Ma le ritrattazioni pusille, le cantiche rivoluzionarie, le liriche ispirate via via dagli avvenimenti politici — notevole fra queste per ardore d'italianità la canzone *Per il congresso di Udine* (agosto 1797) — non bastarono a disarmare i suoi nemici, dei quali era allora e fu poi sempre il più accanito e pertinace Francesco Gianni, grande scombiccheratore di versi anche all'improvviso ed emulo del Monti già a Roma. Troppi altri (il Gianni stesso) avevano scambiato la parrucca col berretto frigio; ma il Monti, per l'altezza dell'ingegno, per la fortuna delle opere, per l'impetuosità della sua natura, s'era suscitato intorno gelosie e rancori, che ora si scatenavano, mettendolo in sospetto dei democratici. La *Bassvilliana* fu bruciata sulla piazza del Duomo e, coll'intento di nuocere a lui, si fece perfino votare una legge che escludeva da ogni pubblico ufficio chiunque avesse dall'anno primo della Libertà, cioè dal 1792, scritto libri ostili alla Rivoluzione. Quando poi, caduta la Cisalpina per le armi degli Austro-Russi, il Monti dovette riparare a Parigi (1799), quella persecuzione gli rese difficile la vita e gli accrebbe i disagi dell'esiglio.

Il Monti sotto il Regno Italico.

7. Da Parigi, dove cercava sollievo alla sua tristezza traducendo, in ottave, la *Pulcella d'Orleans* del Voltaire e compiendo il *Caio Gracco*, l'esule poté ritornare in Italia al principio del 1801 dopo che la battaglia di Marengo ebbe ristabilito il regime repubblicano. La canzonetta *Bella Italia amate sponde*, tutta vibrante di lirica concitazione e d'amor patrio, fu il saluto del suo ritorno; la *Mascheroniana*, lo sfogo della sua ira contro « i pazzi demagoghi » e gli « scaltri mercatanti di libertà », che già avevano tiranneggiata la Cisalpina. L'astro napoleonico saliva rapidamente sul cielo della storia; Francia e Italia, desiderose d'ordinamenti che guarentissero i benefici della Rivoluzione da eccessi e da reazioni, non ripugnavano alla mano onnipotente del Primo Console. Il Monti, sempre aperto ad ogni impressione, rimase affascinato da tanto fulgore di gloria militare e, passato l'infatuamento democratico, s'inchinò all'eroe che pareva accingersi ad attuare

quelle idee di temperata e onesta libertà, che nel fondo dell'anima egli aveva pur sempre vagheggiato. Cantò allora nelle forme della lirica pura la pace del 1801, i Comizi di Lione (1802), la fondazione della repubblica italiana, e inneggiò a Napoleone, già imperatore dei Francesi, nel *Teseo*, azione drammatica allegorica, che scrisse comandato dal vicepresidente della Repubblica per la festa nazionale (3 giugno) del 1804.

Il Monti poeta cesareo.

Il Monti era in quel tempo professore d'eloquenza e poesia nello Studio pavese, ufficio cui era stato nominato già nel 1800 e che tenne finché non lo scambiò con quello di Poeta del governo ed assessore per le lettere e le belle arti (novembre 1804). Ormai gli avvenimenti lo trascinavano nel loro corso, né egli era uomo da opporre resistenza o da mettersi in disparte. Mutata la repubblica in Regno d'Italia, dovette celebrare, secondo gli ordini del governo, Napoleone imperatore e re, come prima lo aveva celebrato cittadino e presidente della repubblica. Per la sua regale incoronazione (1805) compose il *Beneficio,* poemetto in terza rima, dove con isplendore d'immagini e di stile descrisse l'Italia oppressa e poi liberata e introdusse Dante a consigliarla d'affidarsi in tutto al nuovo signore; per le vittorie napoleoniche contro la Prussia (1806) verseggiò il *Bardo della Selva Nera* e la *Spada di Federico II*; per le vittorie di Spagna (1809) la *Palingenesi politica*, canto in endecasillabi sciolti, dove Napoleone è rappresentato come lo spirito riordinatore di tutto il mondo morale e civile; per le nozze con Maria Luigia (1810) *La Jerogamia di Creta*, ode tessuta intorno ad una classica allegoria; per la nascita del re di Roma (1811) *Le Api Panacridi in Alvisopoli*, canzonetta augurale classicheggiante; ed altre odi e canzonette e azioni drammatiche per non so quante e quali altre occasioni.

Le lodi ampollose che il poeta cesareo tributa con larga mano al prepotente dominatore straniero, sono certo una colpa di cui non giova cercar sottilmente le scuse. Ingiusto però sarebbe dimenticare che fra quelle lodi suona alto il nome d'Italia e vibra costante una nota vigorosa d'amor patrio. Il Monti ci appare ancora una volta come l'interprete della coscienza pubblica del suo tempo. Infatti allora fra le illusioni e i disinganni del Regno italico ordinato da quello straniero, veniva formandosi un partito nazionale e maturava il concetto della patria italiana, di

quella patria, son parole del poeta, « che da una mano tocca le Alpi e dall'altra la punta del Lilibeo ».

8. Delle opere di poesia composte dal Monti al tempo della Cisalpina e del Regno Italico e da noi ricordate negli ultimi paragrafi, tre meritano che se ne tenga più particolare discorso: il *Prometeo*, la *Mascheroniana* e il *Bardo della Selva Nera*.

Il *Prometeo*.

Del *Prometeo* è assai fiacco il concepimento fondamentale. Falsando il profondo significato psicologico e morale del mito, il Monti voleva rappresentare nel fulminato Titano il prototipo del Bonaparte, nel vinto ribelle al dispotismo di Giove il vittorioso oppugnatore dei troni terreni. In realtà ne' tre canti dell'incompiuto poema — il primo pubblicato nel 1797, gli altri quasi per intero postumi — abbiamo una sequela di splendide profezie, nelle quali si pare la mirabile attitudine del poeta a tratteggiare in vivissime sintesi vaste prospettive storiche, fino all'idillico quadro della pretesa pace ricondotta nel mondo dal giovane eroe. Ampio e solenne procede lo sciolto con bellissima varietà di suoni; ed è continuo il fulgore dello stile e de' particolari ornamenti.

La *Mascheroniana*.

Pregi non minori di verso e di stile ha la *Mascheroniana*, cui accresce vaghezza il gioco alterno delle tre rime, sempre agili e pronte a secondare e a reggere l'intenzione dell'artista. Cominciato a Parigi nel 1800 in onore di Lorenzo Mascheroni (vedi pag. 152), « insigne matematico, leggiadro poeta ed ottimo cittadino » morto pur allora (19 luglio), questo poema fu condotto sino al quinto canto (1801, 1831). Immagina il Monti che l'anima del Mascheroni volando al cielo s'incontri in quelle d'altri grandi Lombardi, del Parini, di Pietro Verri e del Beccaria, loro narri le ultime imprese del Bonaparte in Egitto e in Italia e con loro conversi sulle condizioni della patria sotto la Cisalpina. Invenzione mal definita, incoerente e senza fondamento tradizionale, i viaggi delle ombre non sono altro che la cornice in cui la materia vera del poema s'inquadra; materia storica, avvivata dai sentimenti d'ira e d'amore che ribollono nel cuore del poeta. La satira contro i malvagi corruttori della libertà prorompe in accenti talora veramente danteschi e in epigrammi pungenti; qui il Monti parla da liberale temperato, quale egli era e sapeva mostrarsi quando subito entusiasmo o paura non gli turbava la percezione delle cose. Che se a tale ca-

rattere di profonda e pacata sincerità si aggiunga la vivace figurazione dei personaggi, l'evidenza d'alcune scene, la squisitezza dei paragoni, non parrà ingiusto assegnare, alla *Mascheroniana* il primo posto, quanto all'arte, tra i poemi del vate di Fusignano.

Il *Bardo della selva nera.*

Nel *Bardo della Selva Nera*, di cui i primi sei canti furono pubblicati a spese del governo nel 1806 e il settimo postumo, il poeta, volendo celebrare le imprese di Napoleone fino alla battaglia d'Austerlitz (2 dicembre 1805), ricorse, secondo che era suo costume, ad un'invenzione fantastica entro alla quale i racconti s'inquadrano. Terigi, giovine ufficiale francese, è raccolto ferito di sul campo di battaglia in Albeck (ottobre 1805) da Ullino, bardo germanico, e da sua figlia Malvina. Medicato da questa, che se ne innamora, egli narra le battaglie cui ha preso parte in Italia e in Egitto, il colpo di Stato del 18 brumaio e la pietosa storia del suo ritorno al paese natìo in Val di Varo, dove trovò la madre sepolta sotto le macerie della casa incendiata dagli Austro-Russi. Codesta invenzione, di cui il Monti tolse l'idea dal *Bardo* del Gray e dai *Barditi* del Klopstock, facendo però larga parte alla imitazione virgiliana sí nei particolari e sí nell'atteggiamento dei racconti, non regge alla critica. Ma i singoli episodi splendono di bellezze insigni di stile e di verseggiatura, negli sciolti dei primi tre canti, nelle ottave degli altri e nei canti lirici del bardo, che variano di tratto in tratto l'armonia e il tono del poema. Questa mistura dell'epica con la lirica fu certo suggerita dall'*Ossian*, non rimasto senza efficacia neppure nel colorito d'alcune scene.

Classicismo del Monti.

9. Col *Prometeo* (1797) il Monti s'era proposto di promuovere l'amore dei Latini e dei Greci, « dai quali la poesia italiana con suo sommo detrimento si discostava da molto tempo »; ond'è che vediamo riflettersi in lui quel moto degli spiriti verso il classicismo, che dicemmo caratteristico dell'età napoleonica. Egli unisce in sé questa corrente e l'altra, vigorosa in addietro, che si volgeva alle letterature straniere moderne. Ma il suo eclettismo va facendosi sempre piú ristretto e piú cauto; nelle minori poesie napoleoniche le favole dell'antica mitologia predominano; e nel *Bardo*, pur cosí nudrito di succhi settentrionali, è curiosa sulle labbra di Ullino la critica delle fantasie tetre e monotone della poesia bardita (canto II, v. 188-204). Appena compiuti i sei canti del *Bardo* il

Monti riprese (1806) la traduzione dell'*Iliade*, già tentata per un puntiglio a Roma vent'anni prima, e la diede fuori nel 1810, quasi suggello del classicismo ormai trionfante nel suo spirito e nella sua arte.

La versione dell'*Iliade*.

Colla lingua greca non aveva familiarità, sicché dovette valersi delle versioni latine e del rifacimento cesarottiano (vedi pag. 132); pure la sua *Iliade* riuscí un capolavoro per un giusto temperamento di fedeltà e di libertà, di semplicità e d'eleganza, per la fluidità dello stile, per la copia della lingua, per l'onda continua e varia dello sciolto. Certo giovarono al Monti, specie per la seconda edizione (1812), le osservazioni e i consigli di amici ellenisti; ma soprattutto l'intuizione profonda della grande poesia omerica gli diede lena ad accostarsi a quell'ideal traduzione che « eccita le stesse passioni nell'anima e le stesse immagini nella fantasia e produce lo stesso effetto che l'originale ».

Il Monti sotto gli Austriaci.

10. Caduto il Regno Italico, il Monti celebrò i nuovi dominatori, come già aveva cantato la Rivoluzione ed il Bonaparte. Un soffio di reazione ventava su tutta l'Europa, e in Italia gli Austriaci erano salutati liberatori. Il Monti cedeva ancora una volta al rapido mutare delle opinioni correnti e abbandonandosi ad una nuova illusione, riponeva in Francesco I le speranze di quella rigenerazione d'Italia che era pur sempre in cima de' suoi pensieri. Ma tutto questo non basta a scusare l'ingrata viltà del *Mistico Omaggio* (1815), del *Ritorno d'Astrea* (1816), dell'*Invito a Pallade* (1819), azioni drammatiche, dove l'inno al nuovo signore si mescola all'esecrazione di colui che il poeta aveva adulato pur dianzi, ricevendone non iscarsi benefici.

Ma dopo la Restaurazione la carriera poetica del Monti può considerarsi finita. Dedicatosi allo studio della lingua egli scrisse su questa materia le migliori sue prose, delle quali diremo piú innanzi. In poesia cantò, come già nel periodo romano, i piccoli fatti della vita familiare degli amici e dei benefattori, le gioie sue e i suoi dolori; sorse a difesa delle favole antiche e della sua arte col sermone *Su la mitologia* (1825) quando infieriva violenta la reazione contro il classicismo; ed attese, senza riuscirvi, a dar compimento alla *Feroniade*, poema in verso sciolto già cominciato a Roma prima del 1784 per celebrare la grande impresa, disegnata da Pio VI, del prosciugamento delle Paludi pontine. La favola della ninfa Feronia ama

La *Feroniade*.

da Giove e crudelmente perseguitata da Giunone e da Vulcano, costituisce l'intreccio del poema; dai classici e in primo luogo da Virgilio, provengono per la massima parte le invenzioni amplificative; la nota fondamentale è idillica, ancorché abbondino gli elementi epici, che non sempre si accordano bene con quella; d'una deliziosa evidenza sono le descrizioni della natura animata e inanimata; sempre di squisitissima fattura lo stile ed il verso.

Gli ultimi anni e la morte del Monti.

11. Tristi passarono al vecchio poeta i suoi ultimi anni. Scematogli di molto dal governo l'assegno di cui godeva, egli ebbe a soffrire per il disagio economico, che si faceva sempre piú pungente coll'avanzare dell'età. La morte (1822) di Giulio Perticari, suo genero e compagno di studi teneramente amato, e le maligne aggressioni che ne conseguirono, contro la vedova, Costanza, lo amareggiarono atrocemente. Passeggero sollievo recavano al suo spirito accasciato le dimore in Brianza e sul lago di Como, nelle ville di amici pietosi. Ma anche le forze fisiche andavano decadendo, e nel 1826 una violenta emiplegia gli tolse l'uso del fianco sinistro. Due anni dopo, ai 13 d'ottobre, il Monti moriva a Milano.

Giudizio complessivo sulla poesia del Monti.

Dotato da natura d'uno spirito duttile come cera, che gli consentiva di gustare e rinnovellare tutte le forme del bello poetico e di accogliere tutte le impressioni della vita circostante, egli fu l'artista piú vario del suo tempo e in sé riprodusse fedelmente i contrasti, le speranze, gli entusiasmi, le delusioni, le viltà di quel burrascoso periodo storico. Con piú costante efficacia operò sul suo ingegno il bello classico, che gli fu modello e guida allo svolgimento del neoclassicismo del Parini e dell'Alfieri e lo addestrò a rivestire di forme mirabili ogni pensiero ed ogni immagine, qualunque ne fosse l'origine. Singolarissimi pregi del Monti sono appunto la magia dello stile, che tutto affina ed abbella, e l'armonia larga e variata del verso, che tutto accompagna d'una musica fascinatrice.

Ma in lui non si riscontra quell'unità gagliarda della vita e dell'arte, della coscienza e della mente, che è gloria del Parini, dell'Alfieri e d'altri poeti. Il suo sentimento mobilissimo non è sí profondo da dare un'impronta personale alla materia, né da spargervi dentro germi fecondatori; la sua immaginazione elabora stupendamente impressioni ricevute dalle letture o dalla vita, non mai o di rado getti germoglianti vivi e spontanei dal cuore. Di qui la

frequente sproporzione tra le finzioni messe in opera e il soggetto; di qui lo smodato amore del meraviglioso; di qui certa turgidezza di stile e sonorità di ritmi, che offusca talvolta la bellezza della poesia e fa ricordare il Frugoni. Artista sommo nei singoli episodi, il Monti non è né un grande organizzatore di vaste concezioni poetiche né, vissuto tra il secolo XVIII e il XIX, un grande poeta. La versione dell'*Iliade* dà la misura e l'immagine delle qualità del suo ingegno.

La vita di Ugo Foscolo sino al 1800.

12. Altro poeta ed altro uomo fu Ugo Foscolo — Nicolò veramente, al fonte battesimale — nato a Zante il 6 febbraio del 1778, di famiglia veneziana, che nel sec. XVII aveva preso stanza nelle isole Jonie. Perduto a dieci anni il padre, venne, probabilmente nel 1793, a Venezia, dove visse poveramente con la madre adorata, la sorella e i due fratelli. Ivi proseguí gli studi già cominciati a Spalato ed a Zante, educandosi all'arte sui classici greci e latini e sugli scrittori nostri antichi e recenti, succhiando dai Francesi le idee filantropiche ed emancipatrici, ed infiammandosi sulle tragedie dell'Alfieri d'amore per la libertà e per l'Italia, ch'ei si gloriava di poter considerare sua patria. In qualche gita a Padova frequentò pure, e ciò non fu senza efficacia sull'avviamento del suo spirito, le lezioni e la conversazione del Cesarotti. Cominciò presto a far versi: canzonette, anacreontiche, odi, versioni varie, sugli esempi del Savioli, del Vittorelli, del Bertola, del Fantoni; poi anche un poemetto in isciolti *La Giustizia e la Pietà*, sonetti e terze rime, dove è palese l'imitazione delle forme montiane e qua e là del sentimentalismo tenebroso del Young. Il poeta balenava appena; ma nel giovinetto assetato di gloria, pieno d'ardimento, superbo della sua povertà, che « rabbuffati i crini, con rauca voce e fiammeggianti sguardi » declamava Dante e fremeva d'odio contro i tiranni, che facilmente s'abbandonava alla malinconia e dinanzi alla bellezza femminile palpitava d'amore, in quel giovinetto era già l'uomo con tutti i suoi pregi e i suoi non lievi difetti.

Nell'aprile del 1797 il Foscolo, caduto in sospetto della Serenissima per le sue idee democratiche, dovette abbandonare la famiglia e Venezia. Riparò a Bologna, dove si arrolò volontario fra i cacciatori a cavallo della Legione Cispadana e fu nominato tenente onorario, « perché co' suoi scritti fosse promotore dello spirito pubblico repubbli-

cano ». Aveva composto allora l'ode *Bonaparte liberatore* e così iniziata la sua professione letteraria e politica. L'intima unione dell'arte con una gagliarda coscienza civile si rinnovava, dopo il Parini e l'Alfieri, per opera del giovane jonio. Appena seppe instaurata a Venezia la democrazia (12 maggio 1797), tornò colà esultante ed ebbe offici pubblici dal governo provvisorio; ma, ahimè !, dovette partire poco dopo ed emigrare nella Cisalpina, perché l'obbrobrioso trattato di Campoformio (ottobre 1797) aveva dato Venezia in mano agli Austriaci. Quale rovina degli ideali che Ugo aveva vagheggiato nell'ardore delle sue generose illusioni ! Il Bonaparte, cantato *liberatore*, gli trafficava vilmente la patria; i suoi concittadini si lasciavano vendere senza far resistenza; le prepotenze e le angherie dei Francesi e dei demagoghi alla francese gli facevano parer esecrabile la divina teoria della libertà. Dinanzi alle sventure della patria la sua innata tristezza diveniva più cupa e in lui s'acuiva il senso doloroso della vita.

A Milano conobbe il vecchio Parini e strinse amicizia col Monti, cui difese (1798) in uno scritto coraggioso dalle accuse degli avversari. Scriveva intanto articoli di politica e di critica per il *Monitore italiano*; con un sonetto nobilissimo insorgeva contro la proposta fatta nel Consiglio Cisalpino di levar via dalle scuole l'insegnamento del latino, e nel 1799 in un discorso diretto al generale francese Championnet propugnava apertamente con grande calore oratorio l'indipendenza d'Italia. Dopo essere stato per breve tempo a Bologna addetto al Tribunale criminale, riprese le armi, combatté valorosamente nella primavera del '99 contro gli Austro-Russi in Romagna, nell'Emilia, in Liguria; fu ferito e fatto prigioniero; ed infine si trovò a Genova tra gli assediati, sotto il comando del generale Massena (ottobre 1799-giugno 1800).

Le liriche del Foscolo.

13. Durante l'assedio di Genova il Foscolo ristampò la sua ode *Bonaparte liberatore*, accompagnandola con una lettera dedicatoria (26 novembre 1799), nella quale sollecitava il Generale, già divenuto il Primo Console, a purgarsi dall'onta di Campoformio col venire al soccorso d'Italia, lo ammoniva a guardarsi dalla tentazione della tirannide e concludeva: « Avrà il nostro secolo un Tacito, il quale commetterà la tua sentenza alla severa posterità ». Nobili e ardite parole, sulle labbra d'un giovine bisognoso di protezione e d'aiuti. L'ode, scritta due anni prima, è ben

povera cosa come opera letteraria: molta rettorica, molte reminiscenze di scuola. Ma quand'essa tornava in luce, il poeta aveva fatto grande cammino nell'esercizio dell'arte. È del 1800 l'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, dove il Foscolo già appare signore di una maniera sua propria.

Le due Odi.

In lui, che greco di nascita, aveva nelle vene il sangue della poesia greca, il paganesimo non era una vuota forma accademica, sí un sentimento vivo e profondo; era un rifiorire spontaneo dell'antica ammirazione e adorazione della bellezza nel simbolo delle favole mitologiche. La figura e la disgrazia della Pallavicini sono quindi dal poeta trasportate liricamente per via di paragoni in un mondo ideale, e i pregi squisiti dell'ode stanno per gran parte nelle immagini derivate dagli antichi miti, e lavorate con eleganza nuova di lingua e di stile, a colori di vivida freschezza. Evidentemente l'artista, dominato dal suo sentimento del bello, ha posto nella forma tutto il suo studio, ed è riuscito cesellatore insuperabile; l'ispirazione è tutta estetica, non di pensiero né d'affetto. Similmente nell'ode *All'amica risanata*, che il Foscolo compose tra il 1802 e il 1803, la purezza e l'agilità delle forme, dei fantasmi, dei suoni, non s'accompagna a calore di sentimento, ancorché la mitologia non vi appaia come semplice veste esornativa, ma connaturata alla concezione poetica.

I sonetti.

In queste odi, che vanno annoverate tra' capolavori della lirica italiana, è palese, massime nella seconda, l'efficacia del Parini; nei sonetti che son pur di questo tempo (1800-2), amorosi e dolorosi, si sente l'Alfieri. Quivi l'arte classica « non istà in un cercato simbolismo mitologico, sí nella scelta e nella sapiente collocazione delle voci e nella piena corrispondenza tra pensiero e immagine, tra immagine e suono ». E qual fervore di affetti, quale sincerità di espressione in quei pochi componimenti, brevi di estensione, ma nella contenenza grandi come il dramma d'un'anima! Alcuni sono tra i più bei sonetti della nostra letteratura.

Gli amori del Foscolo.

14. Caduta Genova e risollevata dalla vittoria di Marengo la fortuna francese, il Foscolo, come capitano aggiunto allo stato maggiore del generale Pino, ebbe commissioni varie in Lombardia, nell'Emilia, in Toscana. A Firenze, dov'era nel gennaio del 1801, amò riamato la giovinetta Isabella Roncioni, ma non poté averla in isposa perché

era già fidanzata ad un altro. Forse fu questo il solo amore alto, spirituale ch'egli avesse mai. E n'ebbe innumerevoli, ché la sua vita fu un succedersi, anzi un intrecciarsi di amori, impetuosi, frenetici, sensuali i piú, passeggeri tutti. Tornato a Milano, si consolò facilmente della perduta Isabella nell'amore (1802-3) della contessa Antonietta Fagnani Arese, superba e non immacolata bellezza, per la quale appunto compose l'ode *All'amica risanata*. A Milano aveva amato già prima la Teresa Monti Pickler e, giovinetto, a Venezia una Laura, che non è ben definito chi fosse. Or da questi quattro amori e segnatamente da quello per la Roncioni, vennero alcuni elementi al romanzo che il Foscolo pubblicò in forma definitiva e tutta sua nel 1802, rinnegandone le edizioni uscite dal 1799 senza il suo consenso e con titolo, compimento e ritocchi non suoi.

Le *Ultime Lettere di J. Ortis.*

Jacopo Ortis, giovane di spiriti liberali, s'è ritirato a vivere sui colli Euganei, dopo che Venezia è stata ceduta all'Austria. La brutta realtà ha profanato i suoi ideali e lo ha convinto che tutti i nobili concetti di patria, di libertà, di giustizia, di virtú, di gloria in cui era la sua fede, altro non sono che fantasmi e illusioni. La sua anima si chiude in sé stessa e si consuma nel suo dolore. Vi penetra una nuova onda di vita quand'egli, conosciuta Teresa, figlia del conte T., se ne innamora perdutamente. Ma la fanciulla è già promessa ad un amico del padre suo; sicché l'amore diviene anch'esso uno strazio per quell'anima vinta. E la duplice angoscia conduce Jacopo al suicidio. — Tale lo schema delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, romanzo epistolare, di cui il Foscolo trasse l'ispirazione in parte dalle vicende sue proprie e dal suo carattere, in parte da modelli letterari, specie dal *Werther* del Goethe. Lo svolgimento dell'azione nei due romanzi è simile; salvo che mentre Jacopo s'uccide per carità di patria e per amore, Werther solo per amore. Ma il Foscolo rimane di buon tratto inferiore al grande poeta tedesco nell'analisi psicologica; non consentanea alle qualità del suo ingegno e resa a lui piú difficile dall'intreccio dei due affetti che originano il suicidio. Nelle *Ultime Lettere* il pensiero e il sentimento sono in una costante tensione lirica, di cui non può non avvertire l'artificio e la falsità chi le legge a mente serena. A questa tensione corrisponde nello stile una stucchevole enfasi poetica e una monotona esagerazione di colorito. Ciò nondimeno vi hanno pagine descrit-

artificio e falsità, enfasi poetica
esagerazione di colorito

tive efficaci ed effusioni vigorose sí dell'amore e sí del patriottismo; perciò il libro piacque assai a' contemporanei, di cui solleticava la morbosa sensibilità malinconica, e fu dei piú cari agli Italiani nel periodo del riscatto nazionale. Nel complesso però l'*Ortis* è un libro malsano, e l'autore stesso se ne pentí, deplorando d'aver insegnato ai giovani a lamentarsi anzi tempo della vita ed augurando che non avessero a leggerlo se non persone provette.

La vita del Foscolo dal 1800 al 1806.

15. A Milano il Foscolo divideva la sua vita tra le occupazioni dell'ufficio, i facili amori, le brigate spenderecce e gli studi. Nel 1803 pubblicò una versione in elegantissimi sciolti della *Chioma di Berenice* di Catullo, accompagnata da un erudito commento. L'anno dopo fu mandato nel nord della Francia come capitano aggiunto nella divisione italiana e vi rimase fino al marzo del 1806, benevolo ai soldati, di cui spesso assunse le difese dinanzi ai Consigli di guerra. Dalle « rocce piccarde » egli inviava al Monti una bellissima epistola in isciolti; a Boulogne cominciava la traduzione (compiuta solo nel 1813) del *Viaggio sentimentale* di Lorenzo Sterne; e meditava una nuova ed alta maniera di poesia. Reduce a Milano, scrisse fra l'estate del 1806 e il marzo del 1807 i *Sepolcri*, il carme immortale in cui l'ingegno poetico del Foscolo si rivela nella sua piena maturità, e che uscí a stampa a Brescia nell'aprile successivo.

I *Sepolcri*.

Frequenti e vive erano allora in Francia e in Italia le discussioni intorno ai provvedimenti legislativi già promulgati o prossimi a promulgarsi, che escludevano le sepolture dalle cittá e stabilivano norme uniformi per le tombe e per gli epitafi. Può ben darsi che il Foscolo, ponendo mano ai *Sepolcri*, sapesse che l'amico suo Ippolito Pindemonte stava lavorando al poemetto *I Cimiteri* (pag. 181), ed è certo che aveva notizia della poesia sepolcrale fiorita in Inghilterra ed in Francia, né rimasta senz'eco fra noi (pag. 178). Ma quali che siano state le occasioni immediate e le fonti ond'ebbe stimolo ed alimento il suo pensiero, il carme gli balzó fuori della mente intero e perfetto, sintesi meravigliosa per potenza e larghezza di tutti gli elementi poetici che dentro vi ribollivano: la sconsolata concezione della vita e la consolatrice ammirazione della storia antica; la vasta concezione vichiana del passato, affratellante i secoli e le nazioni, e la coscienza chiara e vigorosa della vita moderna; le impressioni profonde delle bellezze

naturali e i ricordi delle antiche e delle nuove glorie d'Italia; la tenerezza accorata dell'amor familiare e il fremito dell'idea civile; tutto un cumulo di pensieri e d'affetti sorgenti dall'intimo di quell'anima grande a fecondare e a ravvalorare la fantasia.

L'argomento.

Semplice la testura logica del carme. « I monumenti, inutili ai morti, giovano ai vivi, perché destano affetti virtuosi lasciati in eredità dalle persone dabbene; solo i malvagi che si sentono immeritevoli di memoria non la curano; a torto dunque la legge accomuna le sepolture dei tristi e dei buoni, degli illustri e degli infami. Anche la ragione storica condanna quella legge, perché l'istituzione delle sepolture nacque col patto sociale e la religione delle tombe, in vario modo praticata, fu alimento di domestiche e civili virtù. Le reliquie degli eroi destano a nobili imprese e nobilitano le città che le raccolgono. Perfino i luoghi dove erano le tombe de' grandi, sebbene non ve ne rimanga vestigio, infiammano la mente dei generosi. Quantunque gli uomini d'egregia virtú siano perseguitati vivendo e il tempo distrugga i loro monumenti, la memoria delle virtù e de' monumenti vive immortale negli scrittori e si rianima negli ingegni che coltivano le Muse ».

I pregi.

Didascalico dunque l'intento; ma splendidamente lirica ne è l'espressione, perché il poeta, che non intende parlare alla ragione, sí alla fantasia ed al cuore dei lettori, afferma e quasi scolpisce in sentenze solenni, indimenticabili, solo le idee cardinali, e dall'una all'altra passando con ardimenti di vera pindarica arte, le concreta ed esemplifica in una serie di scene storiche e di effusioni dei suoi propri affetti, larghe e impregnate della piú alta poesia. Grandeggia a mezzo il carme l'esortazione agli Italiani a venerare i sepolcri dei loro illustri concittadini, onde trarranno gli auspici della patria. La precedono: il soavissimo ricordo del Parini e della sua obliata sepoltura; la tetra scena dei morbi e delle superstizioni derivanti dai sepolcri promiscui delle chiese cattoliche; l'accenno ai suburbani avelli inglesi; l'inno di lode a Firenze per la sua ridente postura, pei grandi suoi figli, per Santa Croce. Vengono dopo: la descrizione dei fantasmi guerrieri che popolano a notte i campi di Maratona; il ricordo dell'armi d'Achille portate dal mare sulla tomba d'Aiace; la preghiera d'Elettra a Giove e, ultima, la profezia di Cassandra, che suggella mirabilmente il carme in un'idea di

fortezza eroica disposata all'idea dell'universalitá ed eternitá del dolore.

Sono appena 295 endecasillabi sciolti; pur bastano i *Sepolcri* a dare al Foscolo il battesimo di grande poeta. L'altezza dei concetti, lo splendore delle immagini, lo stile d'un'efficacia singolare nella sua agilissima varietà, il verso, che « accompagna da un capo all'altro il pensiero quasi sottolineandolo di note musicali che esplicano e commentano »; tutto, perfino certa oscura indeterminatezza d'alcune frasi, conferisce a produrre nel lettore un'impressione intima, gagliarda, incancellabile. Il Foscolo dedicò il carme al Pindemonte, cui si rivolge da principio e di nuovo più innanzi. Il *dolce amico* s'affrettò a rispondere; ma i suoi *Sepolcri*, pedestre epistola raziocinante, non reggono a gran pezza al paragone dei foscoliani.

La vita del Foscolo dal 1807 al 1813.

16. Nel 1807 il Foscolo dimorò lungamente a Brescia, dove diede fuori quasi insieme coi *Sepolcri* un saggio di versione dell'*Iliade* (il primo canto) e venne preparando l'edizione delle *Opere militari* di Raimondo Montecuccoli. L'anno dopo il giovane capitano, la cui fama andava crescendo specialmente per la pubblicazione dei *Sepolcri*, fu chiamato dal governo del Regno Italico alla cattedra di eloquenza rimasta vacante nell'Ateneo pavese per la morte del Cerretti (vedi pag. 136), successore del Monti. Ai 22 di gennaio del 1809 egli tenne la sua famosa prolusione su l'*Origine e l'ufficio della letteratura*, bella non solo per il calore e l'onda armoniosa dello stile, ma anche per l'alto spirito e i liberi sensi ond'è avvivata. Poche altre lezioni fece poi, ché la sua cattedra fu l'anno stesso abolita.

Temperamento iracondo e schietto, polemista irruente e mordace, il Foscolo s'era a mano a mano procurati rancori e antipatie. È del 1810 la rottura clamorosa della sua amicizia col Monti. La provocò un articolo del più giovane amico su certi versi di Cesare Arici, e forse non se ne dolse il timido letterato romagnolo, che inchinevole ai potenti, già da qualche tempo scorgeva pericoli nella sua relazione coll'ardente Zantiotto. Questi infatti tenne sempre verso il trafficatore della sua patria e verso il governo napoleonico quel libero e fiero contegno che aveva assunto nella dedicatoria dell'ode *Bonaparte liberatore*. In un'*Orazione pei Comizi di Lione* (1802) abilmente intrecciò agli elogi del Console a vita, amare verità; scongiurato

dal Monti ad aggiungere alla Prolusione un cenno che apertamente toccasse le lodi dell' imperatore, ricusò; geloso sempre, nella vita pubblica, della sua dignità personale, pur sotto agli acuti stimoli della povertà e d'una natura avida del piacere e del lusso. Anzi egli aveva la vanità di codesta integra saldezza di carattere; nobile vanità in un tempo di fiacche coscienze; ostentazione lodevole fra le troppe sue mal ostentate grandigie.

Non è dunque meraviglia che quando il 9 dicembre 1811 fu rappresentato alla Scala l'*Aiace*, gli avversari del poeta e qualche zelante cortigiano vi trovassero allusioni politiche eterodosse. La tragedia fu proibita dal Governo, ed il Foscolo stimò prudente uscir dallo Stato, trasferendosi a Firenze (agosto 1812), dove dimorò poco più d'un anno, abitando nella deliziosa villa di Bellosguardo detta oggi dell'Ombrellino, frequentando le fiorite conversazioni della contessa d'Albany (pag. 162), poetando ed amando.

Le Tragedie.

Le tragedie del Foscolo che ci rimangono, — altre ne ideò, — sono tre: il *Tieste*, recitato e applaudito a Venezia nel 1797, l'*Aiace*, e la *Ricciarda*, che fu primamente rappresentata a Bologna nel settembre del 1813 e che tratta un soggetto medievale fantastico. Tutte e tre di stampo alfieriano; povero imparaticcio il *Tieste*, che l'autore giovinetto mandò, stampato, al grande Piemontese con una nobile lettera, e più tardi rifiutò; migliori assai le altre due. I caratteri vi sono spesso lumeggiati con isquarci di poesia alta e sentita; eloquente e robusto è lo stile; la verseggiatura lavorata colla solita finezza d'arte. Manca il contrasto vivo e drammatico dei sentimenti; non tanto perché i canoni classici siano stati d'impaccio al libero svolgimento dell'azione, quanto perché il Foscolo, ingegno essenzialmente lirico, non era abbastanza oggettivo e non riuscì mai « a guardare la vita e a rappresentarla senza mischiarvi troppo delle passioni sue proprie ».

Le *Grazie*.

17. Fino dal 1806 il Foscolo aveva concepito il disegno d'alcuni carmi o inni « secondo la ragione morale e poetica » dei *Sepolcri*; ne aveva poi rimuginato i concetti ispiratori e scritto qualche frammento, senza però condurne a termine nessuno. Fra quei disegnati componimenti e forse già tra i cominciati era un inno *Alle Grazie*, in cui il Foscolo si proponeva di « idoleggiare tutte le idee metafisiche del bello ». Venuto a Firenze, egli s'infervorò siffattamente in codesto lavoro, che tutta l'attività poetica

della sua mente ne fu allora e piú tardi assorbita. Il disegno s'allargò, e l'unico inno crebbe a tre, che dovevano essere dedicati al Canova, intento allora a fornire il suo gruppo delle Grazie. Ma l'opera, piú e piú volte abbozzata, ordinata in sommari, meditata nella Ragione poetica, nel Sistema, nell'Architettura, verseggiata in gran parte, non giunse mai a compimento. Di essa abbiamo una serie di ampi e brevi frammenti, sul cui ordinamento l'autore stesso ondeggiava ancora quando lo colse la morte.

Il fondo del carme, cosí il Foscolo stesso, è didattico; lo stile fra l'epico e il lirico. Il primo inno, intitolato a *Venere*, narra la divina origine delle Grazie e, per via di mitologici fantasmi, la civiltà progressiva del genere umano. Il secondo, a *Vesta*, ci guida nell'Italia moderna, sugli aerei poggi di Bellosguardo, e quivi il poeta pone un'ara alle Grazie, introducendo sacerdotesse tre belle signore da lui corteggiate od amate, nelle quali rispettivamente vediamo « ridotta la musica al sommo dell'eccellenza, piú delicata la leggiadria della Danza », nell'amabilità dell'ingegno gentilissime le arti e perfette. Cosí, piú soavi si sentono gli influssi delle Grazie. Il terzo inno, intitolato a *Pallade*, pone la scena in mezzo all'Oceano, in terra celeste e descrive il lavoro del velo delle Grazie, che le preserva dai deliri funesti delle umane passioni. È difficile additare un'altra opera della nostra letteratura in cui piú finemente che nelle *Grazie* sia lavorata la frase, siano piú corrette le linee dei singoli quadri e con piú delicatezza distribuiti e sfumati i colori. V'hanno descrizioni, come quelle della sonatrice d'arpa e del lago di Como, e tratti lirici, come l'invocazione a Zacinto e il canto delle Parche, d'effetto meraviglioso, nella dolce e varia armonia dello sciolto sempre trattato con magistero nuovo ed impeccabile. Nondimeno le *Grazie* sono, come opera di poesia, molto inferiori ai *Sepolcri*; perché qui le immagini servono alla piú calda espressione del sentimento, là sono fine a sé stesse. Vero è che il poeta intendeva celarvi un significato profondo; ma anche a lavoro finito il lettore avrebbe dovuto cercare la spiegazione di questo intimo senso nelle didascalie e il poemetto gli si sarebbe presentato come una sequela di stupende rappresentazioni episodiche non legate che da un tenuissimo filo.

L'esiglio del Foscolo.

18. Le sorti dell'Impero e del Regno precipitavano dopo i disastri di Russia e di Lipsia. Ugo nel novembre del 1813

corse a Milano; riprese le armi e dalla Reggenza fu promosso capo di battaglione. Rientrati a Milano gli Austriaci, tentennò un momento. Le sue trattative col nuovo governo per la fondazione d'un giornale sussidiato, fecero credere ch'egli cedesse alle lusinghe dell'Austria, desiderosa d'aver dalla sua il fiero scrittore. Ma quando il primo aprile del 1815 avrebbe dovuto prestar giuramento come gli altri ufficiali, il Foscolo ruppe gli indugi e improvvisamente partí per la Svizzera. « Tradirei la nobiltà, incontaminata fino ad ora, del mio carattere, scriveva il 31 marzo, accomiatandosi con una lettera magnanima dalla famiglia, col giurare cose che non potrei attenere e con vendermi a qualunque governo. Io per me mi sono inteso di servire l'Italia; né, come scrittore, ho voluto parer partigiano di Tedeschi o Francesi o di qualunque altra nazione ». Cosí il Foscolo dava alla nuova Italia, fu detto assai bene, una nuova istituzione, l'esiglio.

In Isvizzera, dimorando prima a Hottingen e poi a Zurigo, sentí piú gravi le angustie della povertà; pure non ismise le sue abitudini galanti e s'invischiò ancor una volta in un amorazzo. Frattanto pubblicava sotto il nome di Didimo Chierico l'*Hypercalypsis*, velenosa satira in latino biblico contro i letterati italiani contemporanei, e scriveva quattro discorsi *Della servitú dell'Italia*. Alla sua miseria soccorrevano di lontano il fratello Giulio e con delicata pietà la senese Quirina Mocenni Magiotti, la *Donna gentile*, com'egli la disse, l'unica donna forse che lo abbia amato veramente e con devozione ammirevole. Non andò molto però che l'esule, minacciato d'espulsione per le pressioni dell'Austria, si risolse a partire. Nel settembre del 1816 poneva stanza a Londra, dove ebbe festosa accoglienza non pur come scrittore illustre, ma come cittadino intemerato.

Il Foscolo critico e prosatore.

19. Spettano al periodo inglese della vita del Foscolo alcune prose politiche, come l'opuscolo (1820) sulla vergognosa cessione di Parga fatta dall'Inghilterra alla Turchia, e la maggiore e miglior parte degli scritti di critica letteraria, ch'egli compose per alcune riviste inglesi, ritraendone lauti guadagni. Nemico giurato d'ogni frivolezza e propugnatore di quella concordia fra l'arte e la vita, che pur troppo s'era spezzata da lungo tempo in Italia, il Foscolo applicando la sua potente visione poetica alla critica delle opere altrui, cerca in queste non tanto lo scrittore quanto l'uomo.

Egli è il primo fra i nostri che « consideri un lavoro d'arte come un fenomeno psicologico e ne indaghi i motivi nell'anima dell'autore e nell'ambiente del secolo in cui nacque ». Il suo *Discorso sul testo della Divina Commedia*, preparato per un'edizione illustrata del poema, che fu pubblicata soltanto nel 1842 dal Mazzini, ha deficienze non lievi, specie nelle notizie di fatto; ma non è dubbio che con esso « si inaugurò una critica dantesca degna finalmente del pensiero e del nome di Dante ». Dopo i trecentisti, fu il Foscolo il primo italiano — né il Gozzi, né il Varano, né il Monti possono contendergli questa lode — che intendesse e sentisse l'intima poesia della *Commedia*. Del pari coi *Saggi* sul Petrarca, col *Discorso sul Decameron* (1825), collo scritto *Sui poemi narrativi romanzeschi degli Italiani* e con altre minori scritture il Foscolo si può dire instaurasse la moderna critica della nostra letteratura.

In codeste prose — intendo in quelle scritte originariamente in italiano, ché molte egli dettò in inglese e altri poi volgarizzarono — sono meno evidenti certi difetti che innegabilmente ha la prosa del Foscolo nell'*Ortis* e nelle scritture politiche ed oratorie: la turgidezza delle forme e la spezzatura soverchia del pensiero. Ma come prosatore egli fece le migliori sue prove nelle lettere. Nell'epistolario foscoliano, uno dei piú importanti e dei piú belli che abbia la nostra letteratura, si riflette tutto l'uomo, colle virtú, coi vizi, colle passioni, di cui era ricco. Là egli scrive disinvolto, caldo, sincero anche dove può parer esagerato, perchè sincerità era in lui anche l'affettazione.

Il Foscolo in Inghilterra.

20. In Inghilterra l'incorreggibile scapestrato volle far vita da gran signore: casa riccamente arredata, servi, cavalli. Ma i mezzi mancavano e piú d'una volta si trovò carico di debiti e costretto a vender ogni cosa per pagarli. Appunto per riparare a guai di tal genere si mise a scrivere per le riviste e nel 1823 « con la vergogna sul viso e col cuore afflittissimo » a dar lezioni di letteratura a pagamento. Rifattosi il gruzzolo, cedeva ancora alla sua sfrenata prodigalità, e s'era da capo. Amò anche, al solito pazzamente, Carolina Russel, la sua Calliroe, ma l'onesta fermezza della giovinetta lo richiamò alla ragione.

Per economia, diceva, e per poter lavorare il Foscolo nel 1818 era già vissuto qualche tempo in una campagna presso Londra. Piú tardi venutogli a mano il piccolo pa-

trimonio di Floriana, sua figliuola naturale, pensò a fabbricarsi un sontuoso villino su terreni livellari di lei. Non l'avesse mai fatto! Il villino fu sequestrato dai creditori e poco mancò che il poeta non finisse (1824) in prigione. Ridottosi a vivere nei piú poveri quartieri di Londra, condusse i suoi ultimi anni fra patimenti indicibili materiali e morali, non ostanti i soccorsi d'amici e d'ammiratori. Infine si ritirò a Turnham Green, villaggio sul Tamigi a poche miglia dalla città, ed ivi assistito affettuosamente dalla figliuola nella lunga malattia, morí ai 10 di settembre del 1827. Molto aveva peccato, ma terribile venne l'espiazione. Fu sepolto nel cimitero di Chiswick, donde nel 1871 le sue ossa furono trasportate in Italia e deposte nel Pantheon delle nostre glorie, in Santa Croce.

La morte.

21. Se il Monti ed il Foscolo per virtú d'ingegno e di studio infusero vita novella nelle forme poetiche usate nel secolo XVIII, e l'uno strinse nel modulo della visione varaniana abbellita di numeri e di colori vaghissimi, la storia contemporanea, l'altro mirabilmente educò lo sciolto didascalico e narrativo del Frugoni, del Parini, del Cesarotti all'espressione lirica della coscienza moderna; nei piú dei loro coetanei quelle forme stagnarono, scosse invano dal fremito delle nuove idee civili, invano corroborate da un soffio di puro classicismo e dall'imitazione dei due poeti maggiori. Vivi ancora il Fantoni, il Cerretti, il Cassoli (pag. 136), la scuola oraziana offriva o suggeriva i modelli alla lirica d'occasione e di vario argomento, che fra i suoi troppi cultori annoverava Giovanni di Agostino Paradisi (1760-1826), cospicuo personaggio nel governo della Cisalpina e del Regno, imitatore garbato del gran Venosino. Anche perdurava la melica di stampo metastasiano, delicatamente arcadica nelle canzonette del Vittorelli, nudrita di spiriti classici in quelle di Giovan Gherardo De Rossi (pag. 101), accesa d'amór patrio e triste di lugubri fantasie in quelle d'altri verseggiatori. Ancora il sermone sorrideva, specie nel Veneto, con arguzia gozziana e derivava dal Parini la vigoria del sentimento e dello stile. La satira proseguiva, nelle forme della terzina e dell'ottava, la sua vecchia tradizione, e le teneva bordone l'epigramma, che smesso quasi interamente lo scherzo di cui s'era anche compiaciuto nei secoli andati, aguzzava le sue punte, solitamente d'accatto, contro vizi e persone. Piacevano ancora le favole in versi, e al *Ricciardetto*, al *Ci-*

La poesia dei minori.

cerone, agli *Animali parlanti* succedevano altri poemi e poemetti tra faceti e satirici. Nella poesia didascalica propriamente detta veniva grado grado a tacere la voce della scienza pura, e dal rifiorente classicismo attingeva nuovo vigore il poema georgico.

G. G. Ceroni.

Tra i lirici di questo tempo è dei piú notevoli, dopo i due maggiori s'intende, il veronese Giuseppe Giulio Ceroni (1774-1813), che fu capitano nelle milizie della Cisalpina e commilitone del Foscolo nell'assedio di Genova. Nelle odi il Fantoni, negli sciolti il Cesarotti furono suoi maestri; cantò i fatti d'arme di cui fu parte e i suoi sdegni di cittadino desideroso della vera indipendenza della patria; altrove si piacque delle fantasie sentimentali in voga al tempo di sua gioventú. Piegò anch'egli piú e piú alla maniera classicheggiante, nella quale riuscí talvolta ad una non volgare eleganza di stile e d'immagini e ad una felice armonia di ritmo; ancorché non sempre evitasse la goffaggine dei travestimenti all'antica di cose e persone moderne.

La poesia d'occasione.

22. Per certi sciolti contro il Bonaparte e la schiavitú gallica (1803) il Ceroni fu carcerato; ma piú tardi aggiunse egli pure la sua voce a quel gran coro di lodi che da ogni parte saliva — e il Monti poeta ufficiale del Regno dava il tono — al soglio sfolgorante del Conquistatore. Erano cantate e azioni sceniche, cui porgevano occasione le feste quasi continue; erano odi che si diffondevano in foglietti volanti; erano visioni d'ispirazione montiana; erano poemi e poemetti in ottava o in terza rima; una sequela di componimenti, poveri di valore artistico i piú, la quale accompagna ininterrotta gli avvenimenti dalle prime vittorie francesi del 1796 alla rovina del Gigante. Carneadi la piú gran parte di codesti verseggiatori d'occasione; non tutti, giacché s'annoverano fra essi Giovanni Pindemonte, Francesco Gianni l' avvversario del Monti, Teresa Bandettini detta Amarilli Etrusca, improvvisatrice festeggiatissima, il Fantoni e Melchiorre Cesarotti, che dopo aver bruciato il suo incenso alla Rivoluzione ed all' Austria, adulò sfacciatamente Napoleone nella *Pronea* (1807), poema « di nuova indole, religioso, morale, politico, misto di epico, drammatico, profetico ».

Il classicismo nella poesia.

Le allegorie e le immagini classiche o di tipo classico hanno gran parte nella poesia napoleonica d'ogni genere. Era la moda, e l'esempio veniva dall'alto, dal Monti, che, come sappiamo, andò sempre più restringendo il suo gio-

vanile eclettismo. Similmente il Foscolo, pur serbando certi atteggiamenti malinconici insiti nella sua natura, saliva via via dalla sentimentalità tetra dell' *Ortis* alle serene contemplazioni e alla purezza greca delle *Grazie*. E proprio allora che ne' dolci ozi fiorentini egli volgeva intensamente la sua operosità a codesto poemetto, la lirica imitatrice de' modelli antichi toccava il culmine negli inni *Agli Dei Consenti*, splendidamente stampati dal Bodoni nel 1812 per festeggiare le nozze della figlia del Monti con Giulio Perticari. Sono quindici inni in terza rima, di quattordici poeti; dotti componimenti senz'alito di vita, ma sottilmente lavorati quanto alle immagini, allo stile, alla verseggiatura.

23. Dei troppi corteggiatori che le Muse ebbero nel periodo napoleonico, non occorre fare qui particolare menzione; ché già abbiamo discorso di Ippolito Pindemonte, il quale spiegò la più caratteristica parte della sua attività nel secolo XVIII, e ben pochi degli altri hanno ancora qualche nominanza; non immeritamente, il mugellano Filippo Pananti (1766-1837) e Cesare Arici da Brescia (1782-1836).

F. Pananti.

La fama del Pananti è di rimatore faceto, per il *Poeta di teatro*, romanzo poetico in sestine che sopravanza tutte l'altre sue opere in prosa e in verso e che fu primamente pubblicato nel 1808. Gliene venne l'idea da ciò che egli vide e soffrí, essendo poeta del Teatro regio italiano di Londra; e vi raccolse il frutto della sua esperienza e delle sue osservazioni con molte fiorettature fantastiche. Il Pananti tiene del fare bonario del Passeroni, ma la sua vena è più fresca, più copiosa, più garbatamente fluida. Egli narra con disinvolta facilità aneddoti curiosi e facezie; si ferma non di rado a riflettere; scocca epigrammi; mescola il serio allo scherzoso, e spesso facendo velo del sorriso ad un sentimento malinconico, colorisce d'una singolar tinta d'umorismo il racconto.

C. Arici.

Verseggiatore spontaneo il Pananti; verseggiatore di scuola l'Arici, autore d'uno degl'inni *Agli Dei Consenti* e d'altre siffatte composizioni classicheggianti. Le migliori sue prove fece nel genere didascalico, in cui gli fu maestro di stile e di verso Virgilio. Cominciò con *La coltivazione degli ulivi* (1805), e seguitò col *Corallo* (1810), con *La Pastorizia* (1814), con *L'Origine delle fonti* (1833), poemi in isciolti che hanno pregi, massime il terzo, d'ele-

ganza e d'armonia e si abbellano d'alcune efficaci e ben colorite descrizioni. Di più nè poteva dare l'ingegno modesto dell'Arici, nè gli concedeva di dare il genere prescelto, cui nell'età moderna non giustifica l'esempio degli antichi e il buon senso condanna.

Erudizione e filosofia.

24. Nei primi decenni del secolo che fu nostro, il pensiero scientifico e filosofico proseguì abbastanza fervido per le vie che il Settecento gli aveva segnato. Alla storia, criticamente studiata e pianamente esposta, non mancarono cultori; ma nessuno può competere col gran Muratori, se non forse a distanza il palermitano Rosario Gregorio (1753-1809), che dallo studio dei diplomi e delle cronache assurse alle sue poderose *Considerazioni sopra la storia di Sicilia* (1806). Altri, seguitando la tradizione e i metodi dello Zeno e del Tiraboschi, giovarono con le loro dotte fatiche alla storia e all'erudizione letteraria ed artistica, mentre perduravano i compilatori più o men frettolosi e coscienziosi d'opere sullo stampo di quelle del Denina. Nelle scienze morali prevalevano ancora le idee e i procedimenti del filosofismo enciclopedico francese, e il sensismo del Condillac ispirava le dottrine economiche e pedagogiche di Melchiorre Gioia (1767-1829) e, non ostante qualche indizio di reazione, pur quelle del grande Gian Domenico Romagnosi (n. a Salsomaggiore 1761, m. a Carate 1835), mente larga e profonda e cuor nobilissimo. Questi diede impulso di vigorose speculazioni agli studi del diritto penale e amministrativo, dell'economia politica e in genere delle scienze sociali, e sperimentò le persecuzioni e la prigione dell'Austria.

La prosa.

25. Le teorie filosofiche franceseggianti, maturate nella loro terra natale ad un tempo col classicismo volteriano, ben s'accordavano con la dottrina imperante nei domini della letteratura. Ma qui il ritorno a studi più gagliardi e diretti dei modelli antichi venne sottraendo il classicismo alla tutela francese e d'altro canto mise in evidenza tutta la sgarbata sciatteria cui il Settecento s'era leggermente abbandonato nello stile e nella lingua (vedi pag. 120 e passim). Indi un rinnovamento della prosa, il quale è in alcuni meditata e artificiosa imitazione dell'antico, in altri inconsapevole concessione all'efficacia delle idee dominanti.

C. Botta.

Di codesto rinnovamento si risentì subito la storiografia; così che dagli inizi sin oltre alla metà del secolo XIX si distende una bella serie di scrittori che fisso lo sguardo

a Livio, a Tacito, ai grandi storici del nostro Cinquecento, narrarono con dignità piú o meno affettata, con piú o men ostentata perizia d'arte, con lingua piú o meno pura i fatti d'Italia o di straniere nazioni. Apre la serie Carlo Botta da San Giorgio Canavese (1766-1837), caldo amatore di libertà e, dopo il primo disinganno francese, fautore dell'unità indipendente d'Italia. Giovane, seguí in qualità di medico la fortuna delle armi repubblicane; nel 1798 e nel 1800 ebbe parte nel governo del suo Piemonte e nel 1804 fu eletto deputato del Dipartimento della Dora al Corpo legislativo sedente a Parigi, dove egli fermò la sua dimora. Restaurati i Borboni, fu per cinque anni (1817-22) rettore dell'accademia universitaria di Rouen ed ebbe poi (1831) dal suo re Carlo Alberto, insieme col titolo di cavaliere del Merito civile di Savoia, una decorosa e stabile provvisione, che lo sollevò dai disagi lungamente patiti.

Fra le numerose scritture del Botta primeggiano le tre *Storie*: *della guerra d'indipendenza degli Stati Uniti d'America* (1809); *d'Italia dal 1789 al 1814* (1824); *d'Italia continuata da quella del Guicciardini fino al 1789* (1832); copiose di notizie e ben ordinate, se non bene proporzionate, tutte; piú serena e imparziale la prima; piú appassionata e incerta ne' concetti politici fondamentali, la seconda, che narra vicende cui lo scrittore aveva partecipato; compilazione non senza tracce di fretta, la terza. Tutto inteso a ricondurre la storia alla sua prisca dignità, il laborioso Piemontese si compiace delle concioni magniloquenti, delle descrizioni esuberanti e vivacemente colorite e d'ogni altro abbellimento che gli conceda di sfoggiare le sue attitudini di stilista robusto ed efficace e la sua buona padronanza della lingua. Il tono declamatorio, certa tumidezza che fa capolino qua e là, l'affettazione anticheggiante, palese specialmente nella *Storia d'America*, spiacciono a noi avvezzi ad altro tipo di prosa, ma furono in quel tempo salutare, ancorché eccessiva, reazione contro la grettezza stilistica dei Settecentisti.

P. Colletta

26. Di fierezza e vigoria tacitiane, frutto di studio e insieme di natura, va adorna la *Storia del reame di Napoli* (dal 1734 al 1825) del napoletano Pietro Colletta (1775-1831). Concepita a Brünn in Moravia, dove l'Austria, complice del borbonico spergiuro, relegò nel 1821 il generale murattiano e liberale, che già aveva visto nel '99 luccicar sul suo capo la scure dei reazionari; scritta a Fi-

renze, dove egli passò i suoi ultimi otto anni, confortato dall'amicizia di letterati insigni; codesta storia è un'esposizione animata di fatti in gran parte *vissuti* dallo scrittore, un terribile atto d'accusa contro re Ferdinando. La passione politica nuoce talvolta, in una coi falli della memoria, all'esattezza e alla serenità dello storico; ma giova all'arte, che la spontanea vivezza dell'ispirazione salva dalla schiavitù delle preoccupazioni classicheggianti. Il Colletta curò con lima paziente la forma della sua opera. Uomo d'azione fin quasi a cinquant'anni, riconosceva in sé scarso l'uso della buona lingua e il gusto mal fermo; onde non è meraviglia che lo stile, sempre improntato d'una potente stampa personale, talvolta gli riesca, non ostanti i suoi sforzi, oscuro, e la lingua non abbia quella correttezza che pur era ne' suoi voti: piccoli difetti di fronte all'alto valore morale e civile del libro.

V. Coco.

Una piccola parte dei fatti presi a soggetto dal Colletta, narrò un altro meridionale, Vincenzo Coco, sannita (1770-1823), nel *Saggio storico sulla Rivoluzione di Napoli*. Sono pagine dettate da un'anima ardente di libertà, ma sdegnosa della licenza, da un ingegno equilibrato, sereno, atto a scorgere gl'intimi motivi e le larghe connessioni della storia. Il Coco s'era trovato presente agli avvenimenti, e dopo la caduta della Repubblica Partenopea (1799) era stato fatto prigioniero. Scrisse il *Saggio* nei primi mesi dell'esiglio cui fu condannato, e la vivacità delle recenti impressioni valse a dar colorito ed efficacia alla sua prosa, non linda sí disinvolta. Quando invece, più tardi, prese a dettare un romanzo fra storico e filosofico, il *Platone in Italia* (1804-5), riuscí freddo e talvolta declamatorio, ché fredda era anche l'archeologica materia, quantunque l'ingegnoso scrittore si studiasse di animarla col nobile intento civile di richiamare gl'Italiani dall'imitazione degli stranieri all'emulazione del sapere e delle virtú dei loro piú antichi maggiori.

P. Giordani.

27. Se fra i restauratori della prosa nel primo quarto del secolo XIX un posto notevole si addice al Botta, il primo luogo vuol essere assegnato a Pietro Giordani, squisitissimo artefice della forma. La mutazione dei gusti e dell'avviamento letterario gli scema lode fra i posteri, ma lo storico non può disconoscere il suo merito grande di efficace riformatore.

La vita.

Il Giordani, nato a Piacenza nel 1774, dopo avere stu-

diato leggi a Parma, in un momento di disperazione amorosa si risolse ad entrare nell'ordine benedettino (1797) per sottrarsi alle strettezze della soggezione domestica. Dopo la battaglia di Marengo fuggí dal chiostro e per piú anni andò vagando, occupato in uffici amministrativi a Milano, a Massa, nel Basso Po, poi coadiutore nella Biblioteca e supplente nell'Università di Bologna, infine segretario comunale a Cesena. Quivi recitò nel 1807 il *Panegirico a Napoleone*, pomposo saggio di classica e adulatoria eloquenza, che gli valse l'anno dopo il prosegretariato dell'Accademia di Belle Arti a Bologna. Dal restaurato governo papale fu nel '15 privato dell'ufficio e bandito dallo Stato, sia perché forestiero e sia perché intinto di pece liberale. Si ridusse allora a Milano, dove stretta amicizia col Monti, cooperò ad imprese letterarie; poi, nel 1818, avendo ereditato dal padre di che vivere agiatamente, si trasferí a Piacenza e vi fece dimora, finché nel 1824 ne fu sfrattato per le sollecitazioni dell'Austria.

Le idee di libertà che il Giordani francamente manifestava ne' suoi scritti e l'ardore con cui favoriva e promoveva ogni utile istituzione ed ogni progresso materiale e morale, lo rendevano inviso ai retrivi e sospetto all'occhiuto governo che da Vienna paternamente vegliava sui popoli e sui principi della penisola. Forse venne pure di là al mite governo granducale il consiglio di espellere l'ardito scrittore da Firenze, dove viveva da sei anni in dimestichezza col Niccolini, con Gino Capponi e col Colletta, che aiutò nella revisione della *Storia*. Cosí nel 1830 il Giordani tornò nel patrio ducato, ché gli era stata fatta grazia del bando, e pose stanza a Parma. Ivi lo raggiunse ancora una volta lo zampino della polizia milanese indettata dal Gabinetto di Vienna, e la persecuzione, di cui furono non volonterosi strumenti i governanti di Parma, mise capo a quasi tre mesi di prigionia. Questo nel 1834. Quattordici anni dopo, il Giordani, che alle nuove generazioni aveva dato nobili esempi di carattere e di civile virtú, ebbe il contento di vedere l'alba dell'augurato risorgimento d'Italia, ma pur anche, essendo morto ai 14 di settembre del 1848, l'amarezza della sùbita delusione.

La prosa del Giordani.

28. Il giudizio che il Giordani recava del Pallavicino, del Segneri e del Bartoli (vedi pagg. 53, 57, 106), dicendoli « maestri e poco meno che perfetti esempi nell'arte di scrivere », e loro concedendo la palma su tutti gli altri

prosatori italiani, mostra chiaramente quali fossero i suoi concetti di critico e d'artista. Quantunque predichi sovente la necessità d'una letteratura utile, nudrita di idee, consentanea ai tempi, pure egli pone tutto il suo studio nell'artificio dell'espressione. La vecchia rettorica che considerava la forma come un ornamento estrinseco sovrapposto al pensiero e che nel secolo XVIII aveva avuto sanzione filosofica dalle dottrine del Condillac, autore di un' *Art d' écrire*, teneva ancora il campo in sui primordi del secolo, e il Giordani, convinto seguace del sensismo, muove appunto da essa, quando propone l'imitazione: lingua del Trecento e stile greco, come unico rimedio alla corruzione settecentistica della prosa italiana.

In codesta cura eccessiva della forma sta probabilmente la ragione per cui il Giordani non lasciò nessuna opera di polso, ancorché ne concepisse piú d'una. Nel primo periodo della sua vita di scrittore si compiacque sopra tutto d' un genere che aveva gran voga, l' *elogio*, e lodò vivi Napoleone e il Canova (1810), morti il pittore Giambattista Galliadi (1811), la musicista Maria Giorgi (1812) e piú altri. Ma trattò anche, allora e piú tardi, argomenti di storia letteraria, di critica d'arte, di pedagogia, di politica (*Discorso sur una scelta di prosatori italiani*, *Ritratto di V. Monti*, *La prima psiche di P. Tenerani*, *Degli asili d' infanzia*, ecc.), mostrando solida e larga dottrina, acume e vigoria d'intelletto, ottimo gusto. In siffatte operette, alle quali si devono aggiungere le numerosissime lettere e le belle iscrizioni, egli riusciva felicemente ad ottenere quello stretto legame delle idee, in cui riponeva il principio fondamentale dello scrivere, laddove accingendosi a colorire disegni d' opere di lunga lena, si vedeva sfuggire dinanzi, nei viluppi dei lunghi e complessi ragionamenti, quel suo ideale di perfezione stilistica.

Dai criteri che qui abbiamo esposto, derivano alla prosa giordaniana e pregi e difetti. Volendo ricondurre la letteratura a' suoi principî e contrapporsi all'andazzo corrente, egli lavorò sempre a specchio degli antichi, studiandosi di temperare la complessità dei Cinquecentisti, che in generale spregiava, colla semplicità del Trecento e di serbare rigorosamente, ma senza pedanteria, la purezza della lingua. E riuscí scrittore proprio ed efficace, architetto sapiente del periodo, maestro insuperabile nell'estrinseco legamento dei pensieri. Ma avendo sdegnato di rinfrescar

la sua prosa alle pure sorgenti dell'uso vivo, cadde spesso in ricercatezze e agghindature di parole, di locuzioni, di costrutti, né mai seppe raggiungere la schietta spontaneità da lui ammirata nei Trecentisti, benché nell'età provetta le si accostasse più che nelle prime scritture.

Il purismo.

29. Il ritorno all'italianità della lingua e dello stile dopo le scapestrerie gallicizzanti dell'ultimo Settecento, non era un capriccio o un'aspirazione puramente personale di pochi scrittori, ma corrispondeva ad un moto generale degli spiriti colti. La nuova educazione del gusto, fattasi sui classici greci e latini, e la ridesta coscienza nazionale riconducevano gl'Italiani all'amore delle loro glorie letterarie e della loro lingua, sicché in pochi anni la prosa venne a ripulirsi dagli elementi esotici che vi si erano infiltrati. Gli scrittori più cospicui agevolarono ed affrettarono il rinnovamento, cui contribuí forse più efficacemente d'ogni altro il pio veronese Antonio Cesari della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo (1760-1828).

A. Cesari.

Innamorato della pura toscanità del Trecento, egli teneva per fermo che gli scrittori di quel secolo, il secolo d'oro della lingua, avessero raggiunto nella forma del dire una perfezione insuperata e insuperabile ed asseriva unico rimedio alla moderna licenza essere la fedele imitazione di quelli. Tali concetti espose primamente in una *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana* coronata dall'Accademia di Livorno nel 1809; li raffermò, dimostrò ed esemplificò nel dialogo *Le Grazie* (1813), esaminando con fine discernimento e con gran copia di citazioni molte proprietà e leggiadrie di nostra lingua, e nelle *Bellezze della Commedia di Dante* (1824-26), lumeggiando i pregi esteriori dell'arte dantesca. Alla restaurazione della buona lingua venne recando, via per la laboriosa sua vita, esempi e sussidi colla pubblicazione d'antichi testi, di volgarizzamenti suoi propri, di *Orazioni sacre*, di novelle originali, e colla ristampa (1806-11) del Vocabolario della Crusca, arricchito e corretto.

Il Cesari fu un fanatico, un idolatra delle parole considerate in sé stesse, una mente ristretta e schiava d'un sistema e di quel suo gusto grettamente esclusivo. Al Giordani stesso, che pur lo pregiava assai e che era partecipe della sua ammirazione per i Trecentisti e del suo disdegno per l'uso vivo, il purismo del Veronese pareva pedantesco. Come scrittore il Cesari ha eleganze squisite, che possono

piacere a chi dimentichi, e devono esser apprezzate assai da chi ricordi esser egli vissuto a cavaliere tra il XVIII e il XIX secolo; ma in genere è freddo, affettato e troppo tenero di parole e locuzioni antiquate, sebbene non cada in quei comici eccessi di arcaismo che gli furono rimproverati dagli avversari e da cui non sono immuni alcuni suoi troppo zelanti seguaci. Notati i difetti del Cesari, non si deve però tacere il bene ch'ei fece. La sua opera, appunto perché così risoluta e schiva d'ogni transazione, fu un antidoto potente e di durevole efficacia contro il forestierume linguistico. La scuola dei *puristi*, che sorta appunto nel Veneto negli ultimi decenni del secolo XVIII durò con più o men di vigore, massime in Romagna ed a Napoli, fin oltre alla metà del XIX e della quale egli fu il capo riconosciuto ed il campione più insigne, tenendo desto il senso dell'italianità della lingua, venne a fomentare, quasi senza accorgersene, il desiderio dell'indipendenza nazionale.

La questione della lingua.

30. La dottrina del Cesari ebbe però molti oppositori, non già perché paresse ad alcuno desiderabile la continuazione del settecentesco imbarbarimento della lingua — ormai tutti s'accordavano nel rispetto dell'italianità —, ma perché gli spiriti più elevati a ragione giudicavano non si potesse imprigionare il pensiero entro alle anguste barriere del toscanesimo trecentistico. Il più tenace e il più valido fra codesti oppositori fu il Monti, che prese a combattere insieme e il Cesari e la Crusca. Cominciò nel 1813 con certi lepidi dialoghi pubblicati nel giornale *Il Poligrafo*, a derisione d'alcuni errori del Vocabolario e delle cosiddette Giunte veronesi. Poi la polemica si inacerbì, perché la Crusca ricusò (1816) d'aver compagno l'Istituto italiano di scienze, lettere ed arti nell'opera del nuovo Vocabolario. Quella, la Crusca, « trasformata e ritrasformata dal 1783 in poi », era risorta nel 1808 in virtù d'un decreto di Napoleone come parte dell'Accademia Fiorentina e nell'11 come Accademia indipendente; questo, l'Istituto, fondato dal Bonaparte a Bologna nel 1797, era stato nel 1810 trasferito a Milano e per volere del governo napoleonico, prima, dell'austriaco, poi, s'adoprava intorno alla lingua. Il Monti, che in codesti studi aveva la parte principale, stizzito per le risposte fatte dal Cesari e da altri agli articoli del *Poligrafo* e per il rifiuto della Crusca, venne fuori colla sua *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al*

La *Proposta* del Monti.

Vocabolario della Crusca, di cui uscí nel 1817 il primo tomo e gli altri sei via via fino al 1826.

Il letterato romagnuolo, che al maneggio della prosa critica e polemica s'era già addestrato trattando argomenti di filologia classica, nella *Proposta* apparve polemista arguto e vigoroso e prosatore, se togli qualche forma antiquata o artificiosa, vivo e disinvolto. L'opera è fondamentalmente un repertorio alfabetico di vocaboli, dove le definizioni e gli esempi della Crusca sono accompagnati da *Osservazioni*, ricche di dottrina e di acume; ma queste assumono talvolta forma di lettere ad amici, di dissertazioni, di apologhi e piú spesso di dialoghi fra personaggi e vocaboli. Nei dialoghi, veramente lucianeschi, è un'onda continua di facezie e di pungenti ironie. Il Monti, pur riconoscendo che il dialetto toscano « piú largamente degli altri partecipa della lingua comune ed illustre », contrappone al toscanesimo gretto del Cesari « la comune lingua nazionale, mondata degli arcaismi e de' vani fronzoli, arricchita e pronta a sempre piú arricchirsi dei termini scientifici e delle buone novità messe innanzi da scrittori anche non toscani, docile strumento al pensiero vivo ed operoso » e in servigio di queste sue teorie addita alla Crusca « le superfluità e le mancanze del Vocabolario ». Molte idee giudiziose egli espone sí nella parte generale e sí nelle questioni spicciole; il maggior difetto della sua teoria, come già di quella del Cesarotti, sta nella troppo recisa separazione tra la lingua popolare e la lingua letteraria. Ma questo difetto è molto piú grave e palese nelle dottrine del Perticari.

G. Perticari.

Di Giulio Perticari, che nato a Savignano in Romagna nel 1779 aveva sposato, come sappiamo, la figliuola del Monti e, critico operoso e dotto, aiutò il suocero negli studi sulla lingua, questi accolse nella *Proposta* due opere: *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori* (1818) e *Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno al Volgare Eloquio* (1820). Quivi il buon Giulio mette di nuovo in campo la teoria dantesca e trissiniana del volgare illustre, puntellandola mediante certa falsa ipotesi sulla formazione degli idiomi romanzi, uscita in Francia pur allora, e contro il Cesari sostiene esser la lingua italiana quella che appare in tutti i secoli dal XIII al XIX e non riposa in alcuno.

La *Proposta*, man mano che si andò pubblicando e a pubblicazione finita, suscitò polemiche lunghe e vivaci. Al

Monti e al Perticari non mancarono seguaci; ma piú furono gli oppositori; ricordevoli tra questi il modenese Giovanni Galvani (1806-73) e il ligure Giuseppe Luigi Biamonti (1762-1824), che con solida dottrina e critica sagace propugnarono le ragioni del toscanesimo. Si disputava calorosamente sull'essenza della lingua « italiana »; ma non piú sul nome che le convenisse. Se da una parte il Monti la proclamava « il solo legame d'unione tra questi miseri avanzi degli antichi signori del mondo » e la paragonava a voce di madre che « tutti ci unisce e ci fa riconoscere per fratelli »; dall'altra il Cesari esortava gli Italiani all'amore e alla difesa di codesto bellissimo patrimonio, « il migliore veramente d'Italia, che nessun le poté o le potrà tòrre, se ella per viltà vergognosa non lo rifiuta ». Da quelle dispute di parole traeva dunque alimento la coscienza nazionale.

La poesia vernacola.

31. Appunto per un ombroso sentimento di larga italianità, nonché per quel suo amore della classica nitidezza nella forma, il Giordani avversava la poesia vernacola e sosteneva essere « laudabile opera abbandonare i dialetti all'uso domestico e con ogni studio propagare, facilitare, insinuare nella moltitudine la pratica della comune lingua nazionale, solo strumento a mantenere e diffondere la civiltà ». Ma la poesia vernacola, che già contava fra noi una tradizione lunga e non ingloriosa, fioriva appunto allora, in sugli inizi del secolo XIX, con inusato rigoglío or come passatempo d'ingegni vaghi di singolarità, or come satira o parodia, or come espressione genuina e immediata di caratteri, di idee, di affetti personali o locali. Palermo aveva il suo Meli; Venezia il suo Buratti; Milano il suo Porta.

G. Meli.

Il Meli (1740-1815) muove dall'Arcadia; e facilmente vi sdrucciola, quando nel polimetro *Le quattro stagioni* e nelle canzonette, leggiadre per eleganza e facilità, canta il solito mondo idillico della nostra vecchia letteratura; sí che talvolta pare ch'egli traduca dalla lingua illustre nel suo agile e molle ed armonioso dialetto. Ma il sentimento vivo delle bellezze naturali anima e rinfresca spesso quelle sue poesie, mentre nelle odi, nelle favolette semplici e argute, nei poemetti in ottave *Don Chisciotti* e *L'origini di lu munnu*, la satira aguzza le sue punte e l'osservazione delle miserie umane e sociali ispira non di rado al poeta una tranquilla malinconia. Efficace rappresentazione di scene popolaresche, il ditirambo *Sarudda* è forse il capolavoro

del Meli, certo l'unico ditirambo italiano degno d'accompagnarsi a quello del Redi.

P. Buratti.

A Venezia la poesia vernacola aveva avuto nel Settecento cultori numerosi e pregevoli: il Goldoni, Gaspare Gozzi, Francesco Gritti (1740-1811), favolista garbato e brioso, Antonio Lamberti (1757-1832), autore della famosa *Biondina in gondoleta*. Li vinse tutti per vigore e fecondità, se non per finezza d'arte, Pietro Buratti (1772-1832). Nelle sue rime non s'impacciò di politica, se non per lamentare (1813) le condizioni di Venezia maltrattata da Francesi e da Austriaci; derise e fieramente satireggiò costumi e persone, sfoggiando una rara abilità rappresentativa di scene e figure, ma spesso trascorrendo a oscenità ed indecenze; talvolta cantò d'amore, non delicatamente, ma con maliziosa finezza. I pregi e i difetti della sua poesia, colorita, mordace, facile sino alla trascuratezza, scurrile, superficiale, si raccolgono nel poemetto polimetro *L'omo*, dove il Buratti descrisse le varie età della vita.

C. Porta.

32. Dalle muse ciarliere delle Lagune pare abbia avuto il primo impulso a verseggiare nel suo proprio dialetto Carlo Porta (1775-1821), il più grande de' poeti italiani in vernacolo, un dei maggiori di tutta la nostra letteratura. Il dialetto milanese, che nei secoli XVII e XVIII era stato docile strumento di poesia a molti valenti dal Maggi al Parini, ebbe in lui un artista finissimo, che senza mai gualcirne la schietta e spontanea freschezza seppe rivolgerlo dall'espressione del comico alla satira sociale, arguta e vigorosa, alla polemica letteraria e perfino all'espressione del drammatico e del patetico. Le sue rime sono racconti in sestine o in ottave e liriche di vario metro e di vario argomento, ispirate dai fatti grandi e piccini della giornata. Ivi è tutta una galleria di figure e di scene disegnate dal vero con acuto spirito d'osservazione e con quel sano realismo che dando rilievo ai tratti caratteristici delle persone e delle cose, vi fa rivivere queste e quelle dinanzi agli occhi e ve le figge, indimenticabili, nella memoria. Ecco *Giovannin Bongee* (1813), il popolano debole e córto, che mentre vanta il suo coraggio, si lascia malmenare indegnamente dai soldati francesi; ecco *Marchionn di gamb avert*, un personaggio non in tutto comico, ché il lamento di quel disgraziato conciascarpe e sonatore di mandolino ci spegne il riso sulle labbra e ci muove a pietà; ecco poi tutta la sequela meravigliosa dei preti e dei frati avari,

golosi, senza religione, *Fraa Condutt*, *Fraa Diodatt*, *Fraa Zenever* ed altri ancora; ecco piú ampi quadri di costumi, gustosissimi, la *Nomina del Cappellan* (1819) con quel capolavoro di satira finemente comica che è la marchesa Paola Travasa, la *Guerra di Pret*, tragicamente illuminata dalla pietosa storia di Luisina e via dicendo.

Né tutte queste e le altre insuperabili rappresentazioni della realtà sono fredde fotografie; anzi le anima un senso profondo e talvolta doloroso della vita, in che sta la grandezza del poeta, pari alla grandezza dell'artista. Superiore di gran lunga al Meli, che di rado riesce a dare vero colorito paesano, fuorché nel dialetto, a concezioni d'indole generale, il Porta seppe trarre dalle cose e dalle figure locali e far sentire la nota umana ed universale, a quelle serbando tutta la loro concretezza, questa facendo vibrare sí alta che le sue poesie sono gustate anche da chi non sia nato all'ombra del *domm*. In politica ondeggiò, come portavano i tempi; ma si fece spesso interprete del malcontento popolare, sferzando la prepotenza dei dominatori stranieri. In letteratura fu sempre partigiano del vero, del semplice, del naturale, come portavano i canoni della sua arte; rispose (1816) con tredici sonetti pieni di buon senso alle critiche mosse dal Giordani, l'*abbaa Giavàn*, alla poesia vernacola, e prese risolutamente le parti dei novatori nella grande polemica tra classicisti e romantici, della quale ci accingiamo ora a parlare.

Bibliografia.

G. Zanella, *Storia della letterat. ital. dalla metà del Settecento ai giorni nostri*, Milano 1880, cap. V. G. Mestica, *Manuale della letterat. ital. nel sec. XIX*, vol. I, Firenze 1886. D'Ancona-Bacci, *Manuale*, vol. V. G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, in corso di stampa, capp. I-V. — **2-11**. C. Cantú, *Monti e l'età che fu sua*, Milano 1879. L. Vicchi, *V. M. Le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830*, Fusignano 1879-87; 4 voll. che comprendono solo il periodo 1778-99. E. Masi, *V. Monti*, tra le conferenze *La vita ital. durante la Rivoluzione francese e l'Impero*, Milano 1897. B. Zumbini, *Sulle poesie di V. Monti*, terza edizione, Firenze 1894. Sulla *Bassvilliana*, A. Bertoldi, *Prose critiche*, Firenze 1900, p. 269 sgg. V. M. *Opere*, Milano, Resnati, 1839-42, in 6 voll. Per le poesie originali e tradotte, l'edizione curata dal Carducci, in 6 volumetti della *Bibliot. diamante Barbèra*; per le liriche vedasi anche l'edizione del Casini, Firenze, Sansoni, 1891.

Il *Caio Gracco*, commentato da B. Cotronei, Messina 1897. *Lettere ined. e sparse di V. M.* raccolte, ordinate ed illustrate da A. Bertoldi e G. Mazzatinti, Torino 1893-96, 2 voll. — **12-20.** F. Gilbert de Winckels, *Vita di Ugo Foscolo*, Verona 1885-98, voll. 3; ma cfr. su questo libro G. Mestica, nel *Giorn. Storico*, VII, 236; G. A. Martinetti, ivi, XIX, 112; G. Chiarini, nella *Rivista critica*, VII, 129. F. De Sanctis, *Ugo Foscolo*, nei *Nuovi saggi critici*, Napoli, 1888. G. Chiarini, *U. F.*, conferenza nella *Vita ital. durante la Rivoluz. francese e l'Impero*, Milano 1897. G. Carducci, *Adolescenza e gioventù poetica del F.*, nelle *Conversaz. critiche*, Roma, 1884. G. Chiarini, *Gli amori di U. F.*, Bologna 1892, voll. 2. *Opere edite e postume di U. F.*, per cura di F. S. Orlandini e E. Mayer, Firenze 1850-62, voll. 11; I-IV *Prose letterarie*; V *Prose politiche*; VI-VIII *Epistolario*; IX *Poesie*; X-XI *Saggi di critica storico-letter.* tradotti dall'inglese. *Appendice alle opere edite e postume di U. F.* per cura di G. Chiarini, Firenze 1890. *Poesie di U. F.* ediz. critica per cura di G. Chiarini, Livorno 1882; altra buona edizione delle *Poesie*, quella del Mestica in due voll. della *Bibliot. diam. Barbèra*, Firenze 1889. *Liriche scelte, i Sepolcri e le Grazie* con commento di S. Ferrari, Firenze, Sansoni 1891. Ricche ed esatte indicazioni di bibliografia foscoliana nel *Manuale* del D'Ancona e del Bacci. — **13.** Foscolo, *Lettere amorose ad Antonietta Fagnani*, per cura di G. Mestica, Firenze 1884. Sull'ode consacrata alla Fagnani Arese, A. Bertoldi, nelle sue *Prose critiche*, Firenze 1900, p. 88 sgg. — **14.** *Ultime lettere di J. Ortis*, ediz. critica a cura di A. Martinetti e C. Antona Traversi, Saluzzo 1887. — **15.** U. F. *Il carme dei Sepolcri e altre poesie*, con discorso e commento di F. Trevisan, quarta ediz. Milano 1898. E sui *Sepolcri*, B. Zumbini, negli *Studi di letterat. ital.* Firenze 1894, p. 129 sgg. — **19.** U. F. *Poesie, lettere e prose letterarie* scelte e annotate da T. Casini, Firenze, Sansoni, 1891. — **21.** G. Mazzoni, *Un commilitone di U. Foscolo. G. G. Ceroni*, Venezia 1893. — **23.** L. Andreani. *Notizie della vita e delle opere di F. Pananti*, premesse agli *Scritti minori inediti e sparsi*, Firenze 1897. A. Zanelli, *Della vita e delle opere di C. Arici*, nel *Propugnatore*, XVI, 1883, P. II. *Poesie scelte di C. Arici* a cura di Z. Bicchierai, Firenze 1874. — **25.** P. Pavesio, *C. Botta e le sue opere storiche*, Firenze 1874. — **26.** *Storia del reame di Napoli di P. Colletta* con una notizia intorno alla vita dell'autore scritta da G. Capponi, Firenze 1846, voll. 2. Un'edizione ridotta ad uso delle scuole, curata da F. Torraca, Firenze, Sansoni, 1890. V. Coco, *Saggio storico sulla Rivoluz. di Napoli* colla vita dell'autore scritta da M. D'Ayala, Firenze 1865 (*Bibliot. diam. Barbèra*). — **27-28.** I. Della Giovanna, *P. Giordani e la sua dittatura letteraria*, Milano 1882. G. Capasso, *La giovinezza di P. Giordani*, Torino 1896. A. Bertoldi, *Prose critiche di storia e d'arte*, Firenze 1900. Compiuta edizione delle *Opere* del Giordani è quella curata da A. Gussalli, Milano 1854-65, in 14 voll.; ma le opere approvate dall'autore sono quasi soltanto quelle dell'edizione Le Monnier, Firenze, 1846, in 3 voll. Una buona scelta scolastica curò il Chiarini, Firenze, Sansoni, 1890. — **29-30.** D'Ovidio, *Le correzioni ai Promessi Sposi*, quarta ediz. Napoli, 1895, p. 131 sg.; 184 sgg. L. Falchi, *I puristi del sec. XIX*, Roma, 1899. — **31.** F. De Sanctis, *G. Meli*, nei *Nuovi Saggi critici*, Napoli 1888. G. Pipitone Federico, *G. Meli. I tempi, la vita, le opere.* Palermo 1898. *Puisii siciliani di G. Meli*, Palermo 1884. V. Malamani, *Il principe dei satirici veneziani. P. Buratti*, Venezia 1887. R. Barbiera, *Poesie veneziane scelte e illustrate*, Firenze 1886. — **32.** *Poesie edite, ined. e rare di C. Porta* scelte e illustrate da R. Barbiera colla biografia del poeta, Firenze 1884.

CAPITOLO XI

Alessandro Manzoni e il romanticismo.

1. Genesi del romanticismo italiano. — 2. La *Lettera semiseria di Grisostomo.* — 3. Il *Conciliatore* e le dottrine romantiche. — 4. Osservazioni sulle dottrine e sull'arte romantica. — 5. Controversia fra Classici e Romantici. — 6. A. Manzoni. La gioventù e le prime poesie. — 7. La conversione del Manzoni. — 8. Gli *Inni sacri*. — 9. Le poesie politiche. — 10. Le tragedie. Loro struttura. — 11. Loro pregi e difetti. — 12. Opere di filosofia; — 13 d'estetica, di storia; — 14. e intorno alla lingua. — 15. La vita del Manzoni dal 1810 alla morte. — 16. La mente del Manzoni. — 17. Le due edizioni dei *Promessi Sposi*. — 18. L'elemento storico e il fantastico nei *Promessi Sposi*. — 19. L'intento morale del romanzo. — 20. L'arte; — 21 L'ironia e lo stile del Manzoni. — 22. Il discorso *Del romanzo Storico* e la *Storia della Colonna infame*. — 23. La fortuna dei *Promessi Sposi* e l'efficacia dell'opera del Manzoni.

Genesi del romanticismo italiano.

1. Il criticismo filosofico del secolo XVIII non era riuscito a creare una dottrina estetica, nuova ne' suoi fondamenti, coerente nelle sue parti, ben ordinata ad un fine. Fomentato dalle aure che spiravan di Francia, s'era piegato, nonostante le sue audacie spesso inconsulte, alla dottrina classicheggiante che dominava colà. Pure aveva alimentato negli spiriti un desiderio vivo del nuovo, un'avversione gagliarda all'autorità e all'imitazione, un umor battagliero, sentimenti che il trionfo del neoclassicismo e del despotismo nell'età napoleonica poté assopire temporaneamente, ma non ispegnere. D'altro canto, sappiamo, la diffusione d'opere letterarie straniere era valsa ad allargare il campo delle rappresentazioni artistiche e pur anche a incoraggiare, massime nel teatro, alcuni incerti tentativi di rinnovamento nei moduli tradizionali dell'arte.

Codesti sentimenti e codesti nuovi avviamenti del pensiero, rimasti alcun tempo nascosti e maturatisi nell'ombra, proruppero ad aperta reazione contro le idee della

Francia rivoluzionaria e imperialista, contro il classicismo in arte e il sensismo in filosofia, non appena il Colosso principiò a sgretolarsi e rovinò. Li ravvalorarono l'ardore di libertà acceso dalla Rivoluzione e la coscienza nazionale ridesta, nonché gli esempi che ci venivano dalla Germania e dalla Francia stessa, prossima ad uscire o già uscita dallo scompiglio guerresco dell'impero napoleonico. In Germania già a mezzo il secolo XVIII una scuola di poeti, lasciato il classicismo accademico francese, aveva chiesto ispirazione di materia e di forma alla natura, alle tradizioni nazionali, alla religione e s'era poi detta *romantica*. In Francia la signora di Staël (1766-1817) coll'intento di rinvigorire lo spirito francese, aveva propagato la conoscenza dei costumi, della letteratura, dell'arte, della filosofia dei tedeschi nel suo libro *De l'Allemagne*, che proibito da Napoleone nel 1810, fu pubblicato a Londra tre anni dopo e mise in voga anche fra noi gli epiteti di *classico* e *romantico*, quello come appellativo della poesia modellata sull'antica, questo della poesia d'ispirazione medievale o moderna o, comunque, non classica. E « romantici » si dissero anche da noi i novatori, benché il medio evo italiano — l'età *romanza* — avesse ben altre relazioni coll'età classica che il medio evo francese o tedesco.

La Lettera semiseria di Grisostomo.

2. Il manifesto di guerra dei romantici fu un libretto dal titolo *Sul cacciatore feroce e sulla Leonora di Goffredo Augusto Bürger, Lettera semiseria di Grisostomo*, che fu pubblicato a Milano nel 1816. Sotto quel pseudonimo si celava il milanese Giovanni Berchet, che nato nel 1783, già s'era acquistata una certa nominanza con le sue versioni dall'inglese e dal tedesco e con due satire in iscolti di maniera pariniana. Il libretto conteneva oltre ad una traduzione in prosa di quelle due liriche narrative del Bürger (1748-94), da Grisostomo chiamate *romanzi*, alcune osservazioni intorno ad esse e alla poesia in generale.

Quivi lo scrittore sosteneva l'opportunità che questa fosse sempre « popolare » e adduceva a conforto della sua tesi l'esempio non pur dei Tedeschi, ma di tutte le moderne letterature; poiché, egli diceva, dei poeti che dal risorgimento delle lettere giú fino ai dì nostri illustrarono l'Europa, alcuni bensí ripeterono e piú spesso imitarono modificandoli, i costumi, le opinioni, le passioni, la mito-

logia degli antichi, ma altri interrogarono direttamente la natura, le credenze del loro popolo, l'animo umano vivente, e n'ebbero in risposta sentimenti e massime moderne, i misteri della religione cristiana, cose sentite da loro stessi e dai loro contemporanei. Il Berchet chiamava « poesia dei morti» la poesia « classica » dei primi; « poesia dei vivi » quella « romantica » dei secondi; ed asseriva che la poesia dev'essere specchio di ciò che commuove maggiormente lo spirito; che essa deve mirare a migliorar i costumi degli uomini, a farne gentili gli animi, a contentarne i bisogni della fantasia e del cuore; che i confini del bello poetico sono ampi come quelli della natura e che la pietra di paragone con cui giudicare di questo bello è la natura medesima, non un fascio di pergamene. Da questi principî egli moveva a combattere la « stolida divozione » ad un solo idolo letterario, vivacemente raccomandando che si consacrassero vigilie e incensi non pure ai classici, ma a' poeti d'ogni tempo e d'ogni luogo; traeva argomento a ripudiare tutte le Poetiche, affermando l'unità della concezione sostanziale e formale e proclamando unica regola la corrispondenza delle forme all'argomento e all'intenzione del poeta.

Il *Conciliatore.*

3. La *Lettera di Grisostomo*, che per la prima volta in Italia bandiva i principî d'un'estetica nuova, levò grande romore nei crocchi letterari milanesi e suscitò lunghe e vivaci polemiche tra i seguaci del classicismo e i ribelli.

Nel gennaio del 1816 s'era cominciata a pubblicare a Milano, una volta il mese, sotto la direzione del mantovano Giuseppe Acerbi, la *Biblioteca Italiana*, che l'Austria sussidiava e vigilava coll'intento di valersene « a rettificare le opinioni erronee sparse in tutte le forme dal passato governo ». Nel primo anno di vita il giornale fu campo aperto alle dispute; ma dopo, si schierò risolutamente fra i classicisti, quantunque le simpatie del governo fossero per i romantici, e due fra i più caldi fautori delle dottrine classiche, il Monti e il Giordani, uscissero dalla redazione. I novatori contrapposero alla *Biblioteca* un altro periodico, il *Conciliatore*, che si pubblicò, due numeri per settimana, dal settembre del 1818 all'ottobre nel 1819. Lo fondarono e in parte vi collaborarono alcuni nobili ingegni, che le comuni idealità letterarie e patriottiche affratellavano a malgrado di qualche disparità d'opinioni e della diversa condizione sociale: il conte Luigi

Porro Lambertenghi, che accoglieva in sua casa l'eletta brigata e favoriva liberalmente l'impresa, il conte Federico Confalonieri, uno dei martiri del 21, il marchese Ermes Visconti, buon cultore degli studi filosofici, Giovanni Torti, discepolo del Parini ed autore di quattro sermoni *Sulla poesia* (1818), che furono detti la poetica del romanticismo, il Romagnosi, il Berchet ed altri ancora. Principal redattore, Silvio Pellico, nome caro ad ogni cuore italiano. Egli era allora sulla trentina, essendo nato a Saluzzo nel 1789, e già aveva levata gran fama di sé colla *Francesca da Rimini* (1815), tragedia di tipo alfieriano, fiacca nell'invenzione, nella rappresentazione dei caratteri e nello stile, ma pur applaudita allora e più tardi per il tono patetico e per qualche accento vibrante di sentimento italiano.

Le dottrine romantiche.

Quasi a proseguire l'opera dei compilatori del *Caffè*, il *Conciliatore* accolse anche articoli spettanti all'economia, alla didattica, alla pubblica amministrazione; ma fu essenzialmente un periodico letterario, dove le teorie della *Lettera semiseria* furono largamente svolte e dichiarate dal Berchet, dal Visconti e da altri collaboratori, sia in articoli bibliografici, che spesso giovavano a diffondere fra noi la conoscenza delle letterature straniere, e sia in vivaci prose originali. Combattevano i romantici l'uso della mitologia e l'imitazione servile dei classici; non ammettevano la prestabilita distinzione dei generi letterari; rifiutavano « le regole fondate su fatti speciali e non su principî generali, sull'autorità dei retori e non sul ragionamento e specialmente quella delle unità drammatiche ». Era loro opinione che la poesia deva proporsi per soggetto il vero storico o morale; scegliere argomenti che interessino non solo i dotti, ma anche un maggior numero di persone; tendere non soltanto al diletto, ma anche all'istruzione e al perfezionamento morale del lettore. Fonti di soggetti, d'immagini, di riflessioni, di ispirazioni per la poesia romantica giudicavano la storia del medio evo e moderna, le leggende cristiane, le superstizioni delle plebi, le favole cavalleresche, i racconti orientali, tutte le opinioni e tutti quegli atteggiamenti di passioni, che gli antichi non avevano espresso.

Osservazioni sulla dottrina

4. Non tutto era nuovo in codesta dottrina. Nei primi secoli della nostra letteratura essa era stata pienamente e splendidamente attuata, e già qualche critico del secolo

e sull'arte romantica.

XVIII ne aveva prenunciato alcune idee particolari (vedi pag. 121 sg.). Ma i romantici strinsero in un corpo ben ordinato queste idee, collegandole con altre, sotto l'impero di quei nuovi principî estetici che vedemmo esposti nella *Lettera semiseria*, e primi in Italia affermarono il concetto d'un'arte « che, non più dell'antica, ma più di quella che s'affanna a rifare l'antica, scaturisca dall'intimo dell'anima e viva del vivo, traendo spirito e norma dal veramente sentito e dal veramente pensato, anzi che dagli esempi e dai precetti ». Questa è la parte sana e vitale della dottrina; questo il suo fondamento saldo e imperituro. Sta qui la ragione per cui il romanticismo valse a produrre nell'arte e nella critica nostra una grande e profonda rivoluzione. Il risanguamento della contenenza era nulla senza il rinnovamento delle forme o, per dir meglio, senza il rinnovamento nella concezione della forma. E l'aver preso a considerare questa come intimamente legata alla contenenza, anzi l'aver affermata l'unità genetica dell'una e dell'altra, è singolar merito dei romantici.

La nuova dottrina, la quale ad essere rettamente praticata richiedeva ben altro vigore d'ingegno e altra perizia d'arte che non richiedesse la consueta imitazione delle antiche formule, diede di leggeri nascimento ad un convenzionalismo non meno uggioso e più brutto dell'antico. L'infatuamento per il medio evo e l'amore del lugubre, del terribile, dello stravagante, onde molti romantici furono presi, popolarono la letteratura nostra — non tanto però quanto le forestiere — di castellane, di cavalieri, di paggi, di menestrelli, di streghe, di spettri, di fate, creando una figurazione falsa, leziosa e tutta artificiosa di quell 'età. Il sentimento fu esaltato a danno della ragione e spesso degenerò in un sentimentalismo malsano; piacque trovare nella natura inanimata quasi una corrispondenza di malinconici sensi; fu grande la simpatia dei poeti e dei lettori per i paesaggi tenebrosi al chiaro di luna, ed uno sfiaccolato misticismo si contrappose alla volteriana miscredenza del Settecento.

Ma questi furono passeggeri traviamenti dell'arte e della dottrina romantica, nei quali a torto taluni ravvisarono la principale caratteristica della scuola. Contro alcune di quelle aberrazioni già protestava il Berchet, e meno di mezzo secolo bastò perché cadessero in pieno discredito. Vive e vivrà

il principio estetico fondamentale, vera e grande conquista della critica e dell'arte moderna.

La controversia classico-romantica

5. La controversia tra Classici e Romantici fu dibattuta vivacemente a Milano tra il 1816 e il 19. Fioccarono dissertazioni, almanacchi, rappresentazioni drammatico-allegoriche, volte a sostenere le ragioni degli uni e degli altri. Contro il *Conciliatore* sbraitò anche un giornalucolo fondato da un commissario di polizia, *L'attaccabrighe ossia Classico-romanticomachia* (novembre 1818-marzo 1819); a favore dei novatori levò la voce anche il Porta nelle sue lepidissime sestine *El romanticismo* (1819), e in altre poesie. Intanto la questione veniva prendendo a Milano carattere politico. *Romantico* diventò a poco a poco sinonimo di *liberale*, e la polizia soppresse nel settembre del '19 il *Conciliatore* « sacra facella, disse uno dei collaboratori, fra la notte e il gelo della nostra patria ».

I processi del 21, disperdendo negli esigli e nelle segrete dello Spielberg parte dei combattenti, scemarono ardore alla polemica letteraria; la quale però proseguí ancora per molt'anni, allargandosi dalla Lombardia a quasi ogni regione della penisola e di tratto in tratto ravvivandosi quando nuove opere dei Romantici davano al fuoco nuova esca. Nel 1825 la rinfocolò il Monti col sermone *Su la mitologia*, diretto appunto contro *l' audace scuola boreal*, che dannando a morte gli dei, riempiva di lemuri e di streghe il bel regno delle Muse e alle leggiadre fantasie argive e latine sostituiva « il nudo Arido vero che de' vati è tomba ». Poi l' opposizione alle dottrine e all' arte dei novatori fu continuata con piú o men di vigoria, di risolutezza, di esclusivismo, da una scuola classicheggiante che dal Monti traeva gli auspici e che protrasse la sua vita, sempre piú fiacca e piú sterile di buoni frutti, molto addentro nella seconda metà del secolo XIX. Aveva seguaci un po' da per tutto; ma i primi e i piú autorevoli furono romagnoli; suo *organo* era il *Giornale arcadico*, che si pubblicò a Roma dal 1819 al '68.

Quelle dispute però, se forse giovarono a correggere certi difetti delle nuove teoriche e ad affrettare la caduta di quell'uggioso romanticume che era, come abbiamo detto, transitoria deviazione dai principî fondamentali della scuola, non poterono impedire il rapido trionfo di questi. Al quale trionfo cooperò piú efficacemente d'ogni altro Alessandro

Manzoni, non tanto colle discussioni critiche, quanto coll'attuare in opere d'arte insigni le idee essenziali del romanticismo.

A. Manzoni.

6. Nato a Milano di famiglia nobile ai 7 di marzo del 1785, il Manzoni fece i suoi studi prima coi Somaschi nei collegi di Merate e di Lugano, poi co' Barnabiti al Longone di Milano stessa. Presto s'innamorò dei classici e su questi, latini e italiani, venne educandosi all'arte. Dei moderni ammirò sopra tutti il Parini, con cui aveva certa intima affinità spirituale, ma che non poté conoscere di persona, ed il Monti, che gli fu benevolo amico e cui egli serbò reverente affetto pur quando li divise disparità d'opinioni letterarie. Nella poesia esordì, appunto ormeggiando le invenzioni, il colorito, lo stile, la verseggiatura dello scrittore romagnolo, nel poema di quattro canti in terza rima *Il Trionfo della Libertà*, composto subito dopo la pace di Luneville (febbraio 1801). Quivi il « trilustre vate », rappresentando in una fantasmagoria parte allegorica e parte storica la Liberta trionfatrice della Tirannide e della Superstizione, effonde i suoi sentimenti d'amore per la libertà e di sdegno per i corrotti ministri della religione. La chiusa del poema è un inno al « cigno divino » di Fusignano, cui due anni dopo (1803) il Manzoni diresse un idillio classicheggiante, *Adda*, in elegantissimi sciolti.

La gioventù e le [illegible] [illegible]sie.

Sennonché il mirabile giovinetto si sentiva nato ad altro che ad esser un pedissequo imitatore, e diciottenne s'augurava che se mai egli dovesse cadere sulla via ardua dell'arte, i posteri potessero almen dire di lui: « Sull'orma propria ei giace ». L'originalità studiosamente cercata non si vede ancora nei tre *Sermoni*, tra pariniani e gozziani, che verseggiò parte a Venezia e parte a Milano tra il 1803 e il 4; ma ben si manifesta nel carme *In morte di Carlo Imbonati*, dove l' argomento è attinto direttamente dalla vita, lo stile corre quasi sempre agile senza nessun ornato mitologico, lo sciolto è maneggiato con bella disinvoltura e, che più monta, sono enunciati con balda franchezza quei concetti di savia ponderatezza, di moderazione, di rettitudine, di rigida onestà, d'indipendenza, di sincerità, che informeranno tutta la vita e l'arte del Manzoni. Del carme, pubblicato sul principio del 1806, il Foscolo, nelle note ai *Sepolcri*, trascrisse ad onore alcuni versi, come « d'un giovine ingegno, nato alle lettere e caldo d'amor patrio », per mostrargli « quanta memoria *serbasse* di lui il suo lontano amico ».

La mente di Alessandro Manzoni ondeggiava però ancora incerta dei criteri poetici cui dovesse attenersi, tanto che nel 1807 egli tornava alle fantasie e alle forme classiche del Monti e del Foscolo col poemetto in isciolti *Urania*, compiuto e messo a stampa due anni dopo. Come nella *Musogonia* e nelle *Grazie*, vi è simboleggiata un'idea estetica sotto il velo d'un mito pagano, il mito delle Muse, benefiche educatrici degli uomini all'amore della Virtù. Ma in sul punto di pubblicare quei versi, il Manzoni se ne confessava pentitissimo « soprattutto perché v'è mancanza assoluta d'interesse », e prometteva che forse ne avrebbe fatti di peggiori, ma non più di quel genere. Egli stava ormai per prendere risolutamente la via che aveva ad essere la sua.

La conversione del Manzoni

7. Eccetto un breve soggiorno a Venezia dall'ottobre del 1803 al marzo del 4, il Manzoni era rimasto a Milano fino all'estate del 1805, quando seguí a Parigi la madre Giulia Beccaria, figlia del celebre penalista, la quale separatasi legalmente dal marito Pietro Manzoni fin dal 1792, era già vissuta colà con Carlo Imbonati e alla sua morte (15 marzo 1805) ne aveva raccolta l'eredità. Per far tacere le male lingue e difendere sé e la madre teneramente amata dall' « operosa calunnia » dei vili, il giovane poeta compose il carme che abbiamo già rammentato, raffigurandovi l'Imbonati come uomo d'alta e intemerata virtú, ligio sempre a' precetti che per lui undicenne aveva dettato il Parini nell'ode *L'Educazione*.

Durante la sua dimora a Parigi, protrattasi con qualche non lunga interruzione fino al giugno del 1810, il Manzoni frequentò le dotte ed eleganti riunioni che si tenevano in Auteuil presso la vedova del Condorcet, stringendovi relazioni ed amicizie in vario modo profittevoli all'avviamento del suo spirito. Nella consuetudine con filosofi e politici seguaci delle dottrine degli Enciclopedisti s'imbevve delle massime del razionalismo francese e, acquisto più durevole come meglio rispondente alle sue inclinazioni naturali, contrasse l'abito del ragionamento sottile e dell'arguzia. Ma un'efficacia superiore ad ogni altra per intensità ed importanza ebbe allora sul giovane lombardo Claudio Fauriel (1772-1844), dotto e geniale illustratore della storia e della poesia medievali; perché questi, persuaso della necessità d'un risanguamento della letteratura francese secondo le idee della Staël, contribuí a chiarire e

rassodare nell'amico i concetti d'arte che già tralucono nell'epicedio dell'Imbonati.

Nel 1808 Alessandro sposò a Milano Enrichetta Blondel, figlia d'un ricco banchiere ginevrino. Ella era di religione protestante; ma non andò molto che per gli eccitamenti e sotto la guida di Eustachio Dègola, prete colto e liberale, si convertí al cattolicismo (1810). Il Manzoni, che dalla fede s'era allontanato per seguire il deismo filosofico volteriano, le si riaccostò a grado a grado, mosso dal mutamento che veniva operandosi nelle credenze della moglie e dalle persuasioni del Dègola stesso. Tornato cosí alla religione cattolica, la professò con sincero fervore e la praticò per tutta la vita sempre piú devotamente, alieno però da ogni intolleranza e avverso a coloro che « vogliono assolutamente tener unita la religione ad articoli di fede politica ». Tant'è vero che nel 1872 accettò la cittadinanza di Roma italiana, ringraziando come d'un onore fatto « alle aspirazioni costanti d'una lunga vita all'indipendenza ed unità » della patria.

Gli *Inni Sacri.*

8. Poi ch'ebbe posto di nuovo stanza a Milano (lugl. 1810), il Manzoni, tutto compreso dei ravvivati spiriti religiosi e persuaso « che la poesia deve essere cavata dal fondo del cuore e che bisogna sentire e saper esprimere i propri sentimenti con sincerità », concepí l'idea degli *Inni sacri*. Avevano ad essere almeno dodici, destinati a celebrare le principali feste della Chiesa; ma non ne compose che cinque: la *Risurrezione*, il *Nome di Maria*, il *Natale*, la *Passione* fra il 1812 e il 15; la *Pentecoste* dal 1817 al '22.

Non nuovo il genere, che aveva esempi copiosi nella lirica del Settecento, per non dire degli antichi inni ecclesiastici e delle antiche laude in volgare; non nuove le forme metriche, mutuate di là stesso: le strofette di settenari, di ottonari, di decasillabi, di endecasillabi e settenari con varia alternanza di sdruccioli e di rime piane e tronche. Nuovo l'atteggiamento della materia; nuovo il sentimento che dalla meditazione dei misteri religiosi zampilla.

Il Manzoni non si ferma alla descrizione del fatto che prende a soggetto, o dei riti della Chiesa; ma con trapassi liricamente felici muove di là per assorgere ad una larga concezione del Cristianesimo nelle sue origini e nelle sue conseguenze, maestrevolmente trasformando in immagini splendide il sentimento che gli commuove il profondo del-

l'anima. Ecco nel *Natale* « la descrizione metaforica degli effetti morali della nascita del Salvatore » e la scena pittoresca degli Angeli dileguantisi — luce ed armonia insieme — su verso il cielo; ecco nella *Risurrezione* la vigorosa figurazione dei Profeti e il soavissimo quadro delle donne piangenti e dell' Angelo; ecco nella *Pentecoste* la visione, piena di movimento, della Chiesa umile e afflitta ne' suoi piú lontani primordi. Ma non è in codesta fantastica rappresentazione del sentimento religioso puro la vera e nuova grandezza del poeta. Per quanto sia viva e sincera la sua ispirazione, l'arte male ad essa risponde e la smorza nello splendore delle descrizioni, delle similitudini, delle formole rettoriche, quando non la immiserisca riprendendo con fedeltà soverchia le immagini bibliche, com'è per es. nella X strofe della *Passione*, dove la figura di Dio rasenta il comico. Non v' ha forza d' artista che possa ridonare alla poesia moderna la corda del misticismo spezzatasi dopo il Petrarca; e tanto meno poteva il Manzoni, un intelletto cosí devoto al reale, al concreto, al determinato.

Egli grandeggia invece veramente quando l'idealità religiosa si fonde coll'idealità morale e la fede si illumina e avviva della luce de' suoi effetti sociali ed umani. Allora, l'efficacia plastica delle semplici frasi in cui è descritta la povera nascita del Redentore; allora, quella fervida invocazione d'una universale fratellanza nel dolore, nella colpa, nel perdono, con cui si chiude la *Passione*; allora, le note teneramente affettuose del *Nome di Maria*; allora, l'impeto lirico di quel capolavoro d'arte e di poesia che è la *Pentecoste*; dove tutto l'immane travaglio dell'umanità è rappresentato mirabilmente nell' accensione dell'inno o nella fidente sicurezza della preghiera. Cosí la grande poesia del Parini si rinnovellava di novella fronda; e le idee del secolo XVIII, profanate nelle orgie della Rivoluzione, si santificavano nel bacio della fede. Il Manzoni, attuando il suo proposito « di ricollegare alla religione que' sentimenti grandi, nobili e umani, che ne derivano naturalmente », divenne il poeta di quel gran moto idealistico, che mentre reagiva contro il sensismo e il naturalismo del Settecento, accoglieva da quel secolo le idee di libertà, di filantropia, di fratellanza.

Le poesie politiche

9. Nei contrasti politici che tennero dietro alla caduta del governo napoleonico, e nelle cospirazioni del 21 il

Manzoni non ebbe parte attiva e pubblica; ma dalla quiete operosa della sua vita consacrata alla famiglia, alla religione, agli studi, seguí con caldo animo d'italiano le vicende dei tempi.

Nel 1814 sottoscrisse la protesta contro il Senato del Regno Italico, che alle potenze d'Europa aveva chiesto come re Eugenio Beauharnais, sollecitando invece la convocazione dei comizi, soli rappresentanti legittimi della nazione; e in una canzone manifestò la speranza che i Collegati dessero all'Italia libertà e indipendenza. L'anno dopo, l'ardito tentativo del Murat ebbe anche da lui poetico applauso in un'altra canzone, rimasta frammentaria, *Il Proclama di Rimini*, nella quale è presagita l'unità monarchica come solo mezzo alla salvezza d'Italia: « Liberi non sarem se non siam uni; Ai men forti di noi gregge dispetto, Fin che non sorga un uom che ci raduni ». Quando poi nel marzo del 1821 la Rivoluzione piemontese fomentava le illusioni dei liberali lombardi e le milizie costituzionali pareva stessero per varcare il Ticino, un'ode proruppe dal cuore del poeta, impetuosa nell'onda precipite del decasillabo, serena nell'affermazione del santo diritto e dei virili propositi degli Italiani, pietosa nei ricordi dei dolori e dei disinganni patiti, balda nell'invocazione minacciosa della giustizia eterna. Ivi il Manzoni ammoniva i Tedeschi col rammentare la loro riscossa dal giogo francese, e alla memoria di Teodoro Koerner, poeta e soldato dell'indipendenza germanica morto sul campo di Lipsia, dedicò l'ode quando nel 48, sotto il governo provvisorio, la pubblicò, forse aggiungendovi, chiusa solenne, l'ultima strofe: « Oh giornate del nostro riscatto! ».

Marzo 1821.

Ai 5 di maggio di quello stesso anno 1821 moriva a S. Elena Napoleone. La notizia giunse improvvisa al Manzoni il 18, e in tre giorni scrisse fra il tumulto di sentimenti suscitato dalla prima impressione, l'ode famosa, che diffusasi tosto manoscritta, fu tradotta in tedesco dal Goethe e reputata superiore a tutte le altre composizioni sullo stesso tema. Ivi la figura del grande conquistatore si aderge gigantesca, quale apparve alla rapita fantasia dei contemporanei, non quale può rivelarsi allo storico nell'analisi sottile. Il poeta raggruppa intorno ad alcune immagini vivamente colorite e a situazioni di potente efficacia suggestiva, fatti distanti per tempi e per luoghi; con una

Il 5 *Maggio*.

scelta felicissima degli epiteti condensa in poche parole limpide e perspicue un cumulo d' idee e di sentimenti; tutto collega con arte sapiente nel rapido e continuo fluire del ritmo alterno dei settenari sdruccioli e piani, suggellato, ad ogni strofe di sei, da una rima tronca; e vien cosí a presentare in una sintesi stupenda l'immensa vita dell'eroe. L'idealità religiosa domina il quadro: Napoleone è manifestazione e strumento dell' onnipotenza divina; dal Cielo viene a lui il conforto nei giorni del dolore. Certo le mende dell'elocuzione non sono nel *Cinque Maggio* né poche né lievi; pure a buon dritto l'ode fu giudicata « il più alto capolavoro che, dopo Dante e il Petrarca, abbia avuto mai la lirica nostra »; sí gran soffio di viva e vera poesia la pervade.

Le tragedie.

10. Come dai contrasti politici, cosí dalla controversia letteraria scoppiata dopo la pubblicazione della *Lettera di Grisostomo* il Manzoni si tenne in disparte. Mandava però al Fauriel l' opuscolo del Berchet con parole di lode, e nel 1818 scriveva *L'Ira d'Apollo*, ode argutamente ironica che lasciò pubblicare solo piú tardi (1829) dopo la morte del Monti. I principî romantici, quivi difesi da lui, erano quelli stessi che la sua mente aveva maturato ed ai quali ormai s' informava tutta l' opera sua di poeta. Anzi ben presto li sperimentò in lavori di maggior lena, dando al teatro due tragedie, *Il Conte di Carmagnola* e l'*Adelchi*, cominciate rispettivamente nel 1816 e nel 20 e messe a stampa nel 20 e nel 22.

Struttura

L' Alfieri, sappiamo, aveva a sua posta trasformato la storia per incarnare nei personaggi che questa gli offriva certe ideali creazioni tipiche del suo intelletto; il Manzoni invece, innamorato del vero e convinto che dal vero debba attingere i suoi soggetti la poesia, avendo chiesto ispirazioni alla storia, non che dipartirsene, volle con lunghi e dotti studi appurarne i fatti e s'industriò a riprodurla esattamente nel suo spirito, ne' suoi andamenti, perfino in certi particolari. Ond' è che ambedue le tragedie accompagnò di *Notizie storiche* e la seconda anche d'un ampio *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, bell'esempio di critica erudita, lucida, serena in questioni assai ardue di storia e di diritto.

e argomento delle tragedie

Argomento del *Carmagnola* è la storia del famoso venturiero quattrocentista, da quando il Senato Veneziano gli conferí il comando nella guerra contro il Visconti sino

alla morte, cui fu tratto — ingiustamente, crede il Manzoni; giustamente, dicono le più recenti indagini — dalla Repubblica, come reo di tradimento. Argomento dell' *Adelchi* è la guerra mossa da Carlo Magno a Desiderio, re de' Longobardi, per costringerlo a sgombrare le terre di papa Adriano, guerra che finisce con la vittoria dei Franchi e la morte di Adelchi (Adelgiso), figliuolo di Desiderio. Nel *Carmagnola* l' azione comprende un periodo di più che sette anni (1425-32); nell'*Adelchi*, un periodo di tre anni (772-74); qua e là, essa passa da luogo a luogo, bruscamente, anche a mezzo gli atti. Intorno ai personaggi principali se ne aggirano, massime nell'*Adelchi*, molti altri, vivamente disegnati con fedeltà alla storia e con buona conoscenza del cuore umano, i quali giovano a dare al dramma il colorito del tempo.

Tutto ciò non era una novità nel teatro italiano, ché altri avevano dianzi tentato d'avviar la tragedia, sciolta dalle pastoie della convenzione accademica, a forme più larghe e più libere; ma il Manzoni fu il primo che si accingesse ad attuare tale riforma con piena coscienza dei mezzi e dei fini, dopo aver meditato sulle dottrine drammatiche dei maggiori critici stranieri del romanticismo e dopo uno studio appassionato dello Shakespeare, ch' egli ammirava sopra tutti i poeti, e dei due grandi tedeschi, il Goethe e lo Schiller, instauratori, sul modello dell'inglese, del dramma romantico. Di questo studio serbano tracce non lievi alcune delle sue concezioni artistiche; di quelle meditazioni trovi raccolto il succo nella *Lettre sur l'unité de temps et de lieu dans la Tragédie* (1823), dove il Manzoni rispondendo alle critiche fatte al *Carmagnola* da M. Chauvet, un classicista a lui benevolo, raccoglie, arricchisce di osservazioni sue proprie e stringe in un robusto tessuto logico le ragioni che si adducevano contro le due famose unità.

Pregi.

11. Le tragedie manzoniane hanno pregi d'arte veramente insigni. Rivive in esse la storia degli antichi tempi colla sua maschia severità e colla sua stessa efficacia commotiva; gli affetti vi son trattati con larga e sicura franchezza; l'azione è impostata e svolta chiaramente; lo stile tempera la schifiltosa solennità classica con una maniera più morbida, più disinvolta, meno schiva di poetici ornamenti; la verseggiatura è gagliarda senza asprezze, armoniosa senza reboanza, varia e in costante accordo col

concetto. Nel *Carmagnola*, i rimproveri e l'intimazione di Marino, un dei capi del Consiglio dei X, a Marco, senatore veneziano amico del conte; le ansie della moglie e della figlia e il loro estremo colloquio col condannato; nell'*Adelchi*, il primo arrivo d'Ermengarda, ripudiata da Carlo Magno, dinanzi al padre Desiderio e al fratello; la descrizione del viaggio alpestre del diacono Martino; l'agonia d'Ermengarda; lo shakespeariano monologo di Adelchi accasciato dallo spettacolo della viltà e della sconfitta dei suoi; l'ultimo colloquio di lui ferito a morte con Desiderio e con Carlo, danno luogo a scene vibranti di poesia alta e viva.

I cori.

Vere gemme sono i tre cori, effusioni liriche squisitamente lavorate dei sentimenti patriottici, civili, religiosi che l'azione suscita nel cuore dello scrittore. Uno, in istrofe di decasillabi piani e tronchi, descrive la battaglia di Maclodio, detesta le guerre nostre intestine, preannunzia la calata dello straniero, afferma la fratellanza universale degli uomini. Il secondo, in dodecasillabi, segue alla disfatta dei Longobardi nel terzo atto dell'*Adelchi* ed è ammonizione agli Italiani affinché non isperino libertà da armi straniere. Il terzo, nel metro stesso del *Cinque Maggio*, accompagna, musica di ineffabile soavità, l'agonia d'Ermengarda, ricordando le gioie e i dolori di quella vita e invocando l'eterno riposo e la pace d'una tomba rispettata a lei, che innocente figlia degli oppressori, muore vittima espiatrice delle colpe de' suoi.

Difetti.

Ciò che scarseggia nelle tragedie dello scrittor milanese e le rende disadatte alla rappresentazione teatrale, è l'intima forza drammatica, quel movimento rapido dell'azione che scaturendo da un contrasto di affetti gagliardi incatena l'attenzione degli spettatori. Nel *Carmagnola* il poeta ha bensí inteso di rappresentare il conflitto tra un animo forte, elevato, desideroso di grandi imprese e le istituzioni misere, improvvide, irragionevoli, perfide; ma codesto conflitto non si manifesta nettamente nell'azione, e là dove appare piú chiaramente delineato, cioè in Marco, un dei personaggi che nella storia non hanno riscontro, rimane inattivo. Nell'*Adelchi* la guerra fra i Longobardi ed i Franchi non ci può interessare gran fatto. Assai piú ci interessano i contrasti psicologici, come quello tra l'ideale di giustizia, di mitezza e di bontà vagheggiato in suo cuore da Adelchi e le barbare costumanze cui egli si piega, e

quello che agita la coscienza di Ermengarda, fra l'amore di Carlo sempre rinascente e l'amore divino. Ma siffatti contrasti, descritti in ammirevoli soliloqui o dialoghi, non entrano nell'azione, talché Marco, Adelchi, Ermengarda sono nobilissime figure liriche, nelle quali il poeta ha trasfuso le sue idealità morali e religiose, non personaggi drammatici. Nocque al Manzoni il timore di guastare la storia con invenzioni fantastiche; mentre d'altro canto un certo ossequio della tradizione classica e la sua stessa temperanza d'artista gli scemarono il coraggio di osare nella pratica tutto ciò che la nuova teoria consentiva.

Opere minori in prosa.

12. L'*Adelchi* e la *Pentecoste*, compiuti nel 22, sono le ultime opere di poesia che del Manzoni ci restino. Una terza tragedia, lo *Spartaco*, non andò oltre lo schema; il disegno degli *Inni sacri* non fu proseguito, se non in qualche frammento, di cui non mette conto parlare; a richiesta altrui o per la fuggevole ispirazione d'un momento alcune composizioncelle in versi uscirono ancora da quella penna: l'epigramma d'iperbolica lode al Monti (1828), le strofe, non belle, *Per una prima Comunione* (1832), i soavissimi distici latini *Volucres* (1868), e poc' altro. Il giovenile amore per la poesia si venne a poco a poco intepidendo, e meglio adatta ai canoni e agli intenti della sua arte, sempre più devota al vero, al semplice, al naturale, parve al Manzoni la prosa. Già nell'aprile del 1821 aveva posto mano al suo capolavoro, che pubblicato primamente nel 1827, seguitò a limare con cura assidua e paziente, finché non n'ebbe compiuta l'edizione definitiva nel 1842. E l'arte, meditata, notomizzata, discussa nei soggetti, nei mezzi, nei fini, condusse quella mente vigorosa a ravvalorare più e più, nel continuo esercizio, le sue innate proprietà ragionatrici. Le quali brillano nelle numerose opere critiche, di filosofia, d'estetica, di storia, di linguistica.

Opere di filosofia.

Già nel 1819 per confutare un giudizio dello storico ginevrino Sismondo Sismondi intorno all'educazione e allo spirito religioso degli Italiani, il Manzoni aveva pubblicato la prima parte delle *Osservazioni sulla morale Cattolica*, modello d'analisi acuta e d'urbana polemica, dettato con larga conoscenza dei filosofi cattolici e con sincero calore di convinzione. Nel '55 ristampò quella prima parte, corretta e come un tutto a sé; la seconda lasciò in frammenti, quantunque a compirla lo esortasse il più venerato

de'suoi amici, Antonio Rosmini; il grande roveretano (1797-1855) che contrapponendo la sua dottrina idealistica al sensismo francese del secolo XVIII e stabilendo, emulo del Kant, nuove basi alla critica della conoscenza, aveva segnato nel *Nuovo saggio sulle origini delle idee* (1829-30) il principio di un'era novella nella storia della filosofia italiana.

Fra il letterato, che professava le dottrine rosminiane, e il filosofo, che volentieri rivolgeva alle questioni letterarie il suo forte ingegno, l'amicizia, cominciata a Firenze nel 1827, fu intima, immutabile, nobilissima. La vennero rassodando vieppiú il reciproco carteggio e le intellettuali conversazioni a Milano e nelle ville di Lesa e di Stresa sul lago Maggiore; e il Manzoni n'ebbe stimolo a seguitare con ardore crescente gli studi filosofici, di cui lasciò tracce preziose, ricamando di postille i margini di tanti libri spettanti a codesta materia. Verso il '50 egli attendeva a comporre alcuni Dialoghi filosofici, consigliere e quasi cooperatore l'amico; ma non condusse a termine se non quello *Dell'Invenzione* (1850), dove con dialettica stringente e in stile elegantemente arguto viene applicando all'invenzione artistica la teoria rosminiana delle idee innate.

d'estetica,

13. Quanto studio egli ponesse nelle questioni estetiche e con quale dottrina ed acume praticasse la critica storica, abbiamo veduto poc'anzi in sul proposito delle Tragedie e vedremo ancora nel parlare del Romanzo. Qui occorre ricordare la lettera *Sul Romanticismo* al marchese Cesare D'Azeglio, che scritta nel 1823 e pubblicata abusivamente nel 1846, fu licenziata dall'autore alla stampa con molte correzioni solo nel 1871, e il *Saggio comparativo* su *La Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione italiana del 1859*, cominciato intorno al 1860 e rimasto frammentario. Nella lettera il Manzoni espone esatto, nitido, perspicuo, com'è suo costume, la dottrina fondamentale della nuova scuola, distinguendo in essa due parti, la negativa e la positiva (vedi pag. 225) e garbatamente riprendendo coloro che per romanticismo intendevano « non so qual guazzabuglio di streghe, di spettri, un disordine sistematico, una ricerca stravagante, una abiura in termini del senso comune ». Del *Saggio comparativo* andarono a stampa dopo la morte dell'autore solo l'Introduzione e il piú lungo frammento, dove il Manzoni tratta della Rivoluzione fran-

di storia,

cese e movendo piuttosto da un concetto morale che dalla considerazione delle necessità storiche, la giudica un eccesso inutilmente dannoso alla nazione e all'Europa. Altro giudizio avrebbe portato della Rivoluzione italiana, che gli pareva giusta e legittima rivendicazione non solo nel fine, ma anche nei mezzi.

e intorno alla lingua.

14. Un argomento di cui il pensatore lombardo si occupava con particolare amore fino a' suoi ultimi anni, era quello della lingua. Vi fu condotto dalle difficoltà e dai quesiti che gli si affacciarono mentre scriveva i *Promessi Sposi*; anzi in un certo momento (1824) ebbe l' idea di trattarne nell' *Introduzione* al romanzo. Più tardi l' idea risorse indipendente e già nel 1831 egli era intorno ad un' opera *Della lingua italiana*, dove si proponeva « di mostrare che non c'è altra lingua italiana che la lingua toscana ». Quantunque vi attendesse per alcuni anni con lena e molti materiali venisse per essa apprestando, pure la lasciò incompiuta ed inedita, anche perché ebbe occasione di esporre pubblicamente i suoi concetti su quella materia in altre più brevi ma succose scritture: la lettera *Sulla lingua italiana* a Giacinto Carena, autore d'un *Prontuario di vocaboli attinenti a parecchie arti*, ecc. (1845); la relazione *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, che il Manzoni, come presidente della Commissione nominata apposta, inviò al Ministro Emilio Broglio il 19 febbraio 1868; due lettere a Ruggero Bonghi, l'una *Intorno al libro « De vulgari eloquio » di Dante* e l'altra *Intorno al Vocabolario* (1868). e l'*Appendice alla Relazione*, pubblicata a Milano nel 1869.

In codeste scritture il Manzoni, con gran copia di ragioni storiche e logiche e con rigore fin troppo severo di deduzioni, sostenne la dottrina che a grado a grado era venuta maturando nella sua mente sino ad assumere una forma chiara e nettamente determinata: doversi gli scrittori attenere all' uso odierno dei Fiorentini colti. Egli dimostrava come la lingua cosiddetta italiana non possedesse le qualità essenziali d'una lingua vera cioè sufficiente e adeguata a tutti i bisogni della nomenclatura materiale e morale nella società che la parla, mentre le possedevano i dialetti rispettivamente per ciascuna città, e ne deduceva, arrecando anche l'esempio del latino e del francese, la necessità di estendere a tutta la nazione l'uso d'un unico dialetto, il quale doveva essere il fiorentino,

sia perché già ab antico gli Italiani colti se l'erano in parte appropriato e sia perché in esso si trovava unito a ciò ch'era comune a tutta Italia, ciò che occorreva a dare il natural complemento all'incompleta lingua della nazione.

La dottrina manzoniana, sintesi organica e gagliardamente originale di idee messe fuori via via fin dal secolo XVI, fece scaturire, quando fu pubblicata la *Relazione*, un diluvio di scritti di più o men sincera approvazione e d'opposizione più o meno aperta, più o men ragionevole e ragionata. Ed invero alcune delle censure erano giuste, perché il Manzoni aveva quasi trascurato l'efficacia che nella formazione delle lingue scritte ha l'opera e la tradizione letteraria e quindi fatta troppo piccola parte a quell'uso degli scrittori, che sei secoli di letteratura avevano creato accanto all'uso dei parlanti (vedi vol. I, p. 30). In ogni modo egli ebbe il merito di ricondurre la lingua alle sue pure sorgenti, spazzando via una quantità di pregiudizi e di errori. E come nella pratica il Manzoni per lo più corresse, con felice inconseguenza, le esagerazioni del suo sistema, così questo è venuto a poco a poco liberandosi da ciò che aveva di eccessivo ed ormai può dirsi sia entrato nella coscienza di tutti gli scrittori.

La vita del Manzoni dal 1810 alla morte.

15. Dal 1810 il Manzoni fermò sua stanza a Milano e condusse vita ritirata e modesta, parte nella casa di città e parte nella vicina sua villa di Brusuglio, dove si dilettava di attendere alle opere campestri. Di raro fece lunghi soggiorni altrove o viaggi lontani: tra il 1819 e il '20 fu a Parigi per circa dieci mesi; nel 1827 per due a Firenze; nel 1848, dopo il ritorno degli Austriaci, si trasferì a Lesa e vi rimase un paio d'anni, tornandovi poi di frequente; nel 1856 rivide la Toscana. In casa gli crebbe intorno numerosa la figliolanza, educata a gentilezza di sensi e di modi e all'esercizio delle cristiane virtù da lui e dalla virtuosa Enrichetta. Ma gravi lutti gli amareggiarono le gioie familiari: nel 1833 perdette la moglie, l'anno dopo la primogenita Giulia, sposa a Massimo d'Azeglio, e poi via via altri cinque degli otto figliuoli che usciron d'infanzia. Nel '41 gli morì la madre e nel 61 la seconda moglie Teresa Borri Stampa. Anche gli amici de' suoi anni migliori, gli assidui delle conversazioni serali rallegrate dalle urbane arguzie di don Alessandro, sparirono ad uno ad uno: Ermes Visconti, il Torti, il Grossi, il Rosmini. A lui era dolce conforto la fede.

Le sue opere correvano l' Europa ammirate e tradotte nelle principali lingue, auspici il Fauriel ed il Goethe; ed egli serbava una modestia che poté parere perfino affettata mentre era profondamente sincera. Ricusò le onorificenze offertegli da parecchi principi, e solo le accettò da colui che reputava legittimo sovrano d'Italia e primo autore del risorgimento della patria, da Vittorio Emanuele II, che gli concesse anche un'annua pensione. Creato senatore, partecipò alla memoranda seduta (1861) in cui fu proclamato il Regno d' Italia, e tre anni dopo votò il trasferimento della capitale a Firenze, che fu un passo verso Roma. Nella sua fiorente vecchiaia godette di quella gloria che solo agli estinti suol essere concessa, e quando la morte lo colse quasi nonagenario ai 22 di maggio del 1873, fu pianto da tutta Italia e onorato di solenni funerali. La memoria dell'amico ispirò al genio di Giuseppe Verdi la celebre messa, che fu eseguita nel primo anniversario della morte. Nel decimo, Milano eresse un monumento al suo grande cittadino.

La mente del Manzoni.

16. Il Manzoni fu uno degli spiriti piú sani, piú completi, meglio equilibrati che la storia ricordi. Acuta e vigorosa era in lui la facoltà del ragionare; vivo, delicato e variamente eccitabile il sentimento; agile e feconda la fantasia. Un senso squisito della misura, unito all' abito del ponderare e rimuginare ogni pensiero e ad una ragionevole diffidenza verso le astrattezze teoriche, soleva moderare la tendenza logica di quella mente, per la quale la serrata concatenazione, la chiarezza e la precisione delle idee erano un imperioso bisogno. La ragione poi dava regola al sentimento senza soffocarlo ed infrenava la fantasia senza tarparle le ali. Nell'età piú avanzata essa prese però il sopravvento e il Manzoni non seppe guardarsi sempre dalle sottigliezze e dalle esagerazioni dottrinali; ma nella florida maturità tutte le attività psichiche si temperavano a vicenda in un mirabile accordo, donde vengono all'ingegno e all' opera di questo grande Romantico i caratteri della classicità. Tale accordo si riflette nel capolavoro per cui il Manzoni entra in ischiera coi massimi scrittori della nostra letteratura.

Genesi dei *Promessi Sposi.*

17. Grande era anche in Italia negli anni intorno al 1820 la voga dei romanzi storici di Gualtiero Scott, nuova forma letteraria in cui le dottrine del romanticismo avevano felice attuazione e che appagava i gusti del pubblico

assai meglio dei vecchi romanzi educativi e passionali. Da quegli esempi, dalla storia di Milano del Ripamonti e da certa grida del 1627 — quella che il dottor Azzeccagarbugli mostra a Renzo — venne al Manzoni l'idea dei *Promessi Sposi.* Dotte e pazienti indagini storiche e severe riflessioni estetiche e morali alimentarono e ressero l'ispirazione geniale, che a sua volta soffocava e appianava in un impeto di sublime incoscienza gli scrupoli e le dubbiezze del critico. In circa due anni non continui (24 apr. 1821-17 settembre 1823) il romanzo fu condotto a termine; moltissimi mutamenti e tagli e aggiunte e ritocchi ebbe poi nelle copie successive e sulle prove di stampa; infine uscí a luce in tre tomi colla data 1825-27 nel giugno del '27.

La prima edizione.

Ma l'autore non ne era contento, perché nella lingua ravvisava « un non so che di screziato, di appezzato, di cangiante », e trovava il libro lontano da quell'andamento naturale e scorrevole cui aveva mirato. Gli è che mentre lo scriveva, egli non era ancora giunto alla precisa idea dell'uso moderno parlato fiorentino e la lingua era andato a pescarla nei libri, spesso usando, rifatte toscanamente, quelle voci o locuzioni del suo dialetto che il vocabolario italiano nella sua variegata compagine gli giustificava. Cosí non andò molto che fermò il proposito di correggere il libro di sana pianta « per mettere quel povero testo nella lingua viva di Firenze ». Alla quale risciacquatura in Arno de' suoi cenci, come il Manzoni stesso diceva con arguta modestia, molto gli giovarono e il suo soggiorno nella città di Dante (1827) e i consigli e gli aiuti di amici letterati e la paziente cooperazione della fiorentina Emilia Luti, istitutrice delle sue figliuole.

La seconda redazione.

Frutto della revisione lunga, oculata, minuziosa fu la seconda redazione del romanzo, che si pubblicò in un'edizione a dispense adorna di disegni illustrativi, dal 1840 al 42 a Milano. Poche e tenui le modificazioni sostanziali; alquanto piú quelle determinate da ragioni logiche o psicologiche; continue le correzioni di lingua, che resero l'espressione piú propria, piú agile, piú viva, piú naturale, liberandola dagli arcaismi e dalle frasi o lambiccate o strane o sconvenienti. Di rado nel mutare il Manzoni cadde nell'affettazione fiorentinesca; che anzi il suo buon senso e il suo gusto squisito lo salvarono dai pericoli del sistema, inducendolo a preferire bene spesso l'uso letterario « a certi

vezzi della conversazione colta fiorentina ». Ond' è che la seconda edizione, nella quale appunto sogliamo ammirare il romanzo, fu un miglioramento notevolissimo della prima.

Elementi costitutivi del romanzo.

18. Il racconto su cui il romanzo s'impernia, è fantastico. Due poveri giovani del contado di Lecco, Lucia Mondella e Lorenzo Tramaglino, promessi sposi, sono costretti a lasciar il villaggio natio e a separarsi per isfuggire alle persecuzioni d'un signorotto, don Rodrigo, che vorrebbe rapire la fanciulla. La malvagità degli uomini, la tristizia dei tempi, le pubbliche calamità preparano loro mille dolorose vicende, attraverso alle quali arrivano infine a ricongiungersi e ad essere marito e moglie.

Ma la tenue favola, suggerita essa stessa da alcune parole della grida suddetta che parla di matrimoni imposti e contrastati, di preti impediti nell'adempimento dei loro doveri o forzati a far cose che non li toccano, si svolge tutta (dal novembre del 1628 agli ultimi mesi del 30) per fatti e in condizioni che o sono perfettamente conformi alla storia o dalla storia direttamente derivano. Nelle prepotenze e nelle trame malvage liberamente esercitate da don Rodrigo; nella timida sommissione del curato don Abbondio, che per le ingiunzioni del signorotto ricusa di fare il matrimonio; nel consulto chiesto invano da Renzo al dottore Azzeccagarbugli, pronto a cercar cavilli in favore dei colpevoli, ma non a far valere la forza delle leggi per i deboli oppressi; nel tradimento scellerato di suor Gertrude, che dal suo convento di Monza dà mano ai cupi disegni di don Rodrigo, facendo cadere Lucia, affidatasi a lei, nelle mani dell'Innominato; nelle opere di magnanima carità del padre Cristoforo, protettore dei due poveri giovani ed eroico consolatore degli appestati nel Lazzaretto di Milano; in tutte queste e in molte altre azioni fantastiche, è raffigurato con precisione di particolari, con finezza d'analisi, con efficacia impareggiabile lo stato vero della Lombardia durante la dominazione spagnuola: la feudalità spadroneggiante nelle campagne in onta al governo inetto o non disposto a frenarla, il basso clero impari al suo ufficio, la legislazione tremenda di minacce, ma inane contro i potenti, la corruzione dei conventi femminili per le monacazioni forzate, l'opera benefica di certi ordini religiosi. Troppo tenue fondamento a tutto l'edificio può parere la scommessa fra don Rodrigo e il cugino conte Attilio, per la quale il primo tanto s'arrovella ad aver Lucia in suo po-

tere; ed è invece pennellata sapiente, a colorire l'età boriosa e schiava d'uno stupido punto d' onore.

Storici sono alcuni personaggi che all'azione direttamente partecipano: oltre al cardinale Federico Borromeo, l'Innominato in cui forse vive immortalato dall'arte Bernardino Visconti, suor Gertrude che fu Virginia de Leyva e, in qualche tratto, il padre Cristoforo. Storici alcuni fatti di importanza essenziale: la sommossa milanese dell'11 novembre 1628, in cui Renzo s'immischia a fin di bene e gliene incoglie male, sí che deve fuggire dal ducato; la conversione dell'Innominato, il passaggio dell'esercito imperiale, la pestilenza, fatti che cooperano a determinare lo scioglimento del nodo. Tuttoché inventata, l'azione principale è dunque profondamente immersa nella storia, dalla quale trae l'origine e il movimento. L'accaduto e il fantastico si fondono insieme armonicamente, perché l'accaduto stimola la fantasia dello scrittore e ne è artisticamente elaborato, mentre il fantastico riceve norma da una conoscenza piena ed esatta della storia. Cosí tutto assume le forme della creazione artistica e le pagine del libro, senz' essere storia, danno perfetta l'impressione della storia. A che conferisce anche l'invenzione, non nuova, ma dal Manzoni usata con arte e finezza novissime, dell'*Anonimo* contemporaneo, la cui narrazione immagina di avere scoperto e di venir rifacendo. A sí geniale elaborazione artistica della storia, la letteratura nostra non offre riscontro se non nella *Divina Commedia*.

L'intento morale del romanzo.

19. Come la verità storica e la finzione, cosí il reale e l'ideale si congiungono nei *Promessi Sposi* in bella e coerente unità. Nelle tragedie l' idealità etico-religiosa dell'autore, rappresentata da Marco, da Adelchi, da Ermengarda, rimase estranea all'azione; il fatto storico che in questa era riprodotto, quasi la respinse lungi da sé. Nel romanzo invece l'azione si risolve in una drammatica lotta fra l'idealità e la realtà, donde esce vittoriosa la prima in virtú della sua forza morale e per l'aiuto della Provvidenza divina. Né l' ideale è un concetto astratto, personale e moderno, che dalla mente dell'autore scenda ad incarnarsi in alcune figure; anzi il Manzoni lo cerca in quella realtà storica di cui ha sí profonda e piena nozione e lo trova, sopravvissuto ad altri tempi in tempi di ipocrisia, di corruzione, di violenza, nel candore ingenuo del popolo campagnuolo e nella virtú di alcuni individui privilegiati, quali

sono il padre Cristoforo e il cardinal Borromeo ; lo trova inerte, ma capace di ridestarsi al tocco di commozioni straordinarie, nella timidezza di don Abbondio e nella brutalità dell'Innominato.

Nei colloqui di fra Cristoforo col fratello di colui che egli ha ucciso — è questo omicidio che determina la sua vocazione — e con don Rodrigo, e nei colloqui del cardinale con l'Innominato e con don Abbondio, splende tutta la luce dell'ideale e si manifesta in atto la superiorità morale di questo sulla realtà corrotta del secolo. Vien ultimo il gran quadro della peste, dove fra il terrore delle popolazioni e l'imprevidenza e il disordine del governo straniero spicca con stupendo rilievo la schiera dei cappuccini apostoli e martiri della carità, e la figura di Dio domina invisibile ma sempre presente nell'esercizio della tremenda giustizia. Cosí dall'azione stessa germoglia quell'ammaestramento di virtú, d'amore, di fiducia in Dio, di morale cristiana e cattolica, che il Manzoni mette via via in evidenza e che è uno degli intenti del libro. Quivi alita uno spirito veramente evangelico che ti conforta e rinfranca, anche se tu non convenga colle idee religiose dello scrittore. Non la fede contemplativa degli asceti o le snervanti trascendenze del misticismo, sí la fede coraggiosa, la carità attiva e un sentimento di sana e ben intesa democrazia formano l'idealità che il Manzoni vagheggia ed insegna.

L'arte del Manzoni.

20. Se lo scrupoloso rispetto della verità storica dà ai *Promessi Sposi* il valore d'una ricostruzione stupenda della vita lombarda nel secolo XVII e se i sentimenti cristiani vengono ad essere quasi l'anima del libro, è pur certo che l'intento precipuo del Manzoni fu di dare alla letteratura nostra un'opera d'arte. E artista sommo egli riuscì cosí nella struttura generale del romanzo, come nella figurazione dei personaggi, nella composizione delle scene e nello stile.

Il romanzo viene di per sé a dividersi in due parti. La prima (capp. I-XXI) culmina nella fuga di Renzo condannato in contumacia, nell'allontanamento del padre Cristoforo dal suo convento di Pescarenico, nel ratto di Lucia e nel voto di perpetua verginità che, caduta nelle unghie dell'Innominato, ella fa alla Madonna se la salvi da quel pericolo. Alla prima parte si collega saldamente la seconda, dove i nodi che là si sono avviluppati, si sciolgono per la conversione dell'Innominato che libera Lucia, e per la

pestilenza che uccide don Rodrigo, rende possibile il ritorno di Renzo nel generale scompiglio, e conduce a Milano il padre Cristoforo, il quale scioglie dal voto Lucia. — Con logica perfetta i casi si succedono e si incrociano; con bell'arte i vari fili s'intrecciano a formare la mirabile tela; e i trapassi dall'uno all'altro sono naturali e accortamente preparati. Né la gagliarda unità logica del libro può dirsi scossa da qualche troppo lunga digressione che turba l'equilibrio della composizione, o dallo scarso rilievo che per iscrupoli morali il Manzoni diede alla scommessa tra don Rodrigo e il conte Attilio e alla relazione di Gertrude con Egidio.

I caratteri dei personaggi

Come creatore di caratteri, il Manzoni è tra i più felici e fecondi, non pur della nostra, ma di tutte le letterature. Don Rodrigo, malvagio per boria e per ostentazione di potere; l'Innominato, tempra indomita e generosa, traviata dalla tristizia dei tempi e ravviata da una subita commozione che ridesta in lui le buone energie sopite; don Abbondio, natura onesta e pacifica, comicamente signoreggiata dalla paura; fra Cristoforo, la cui vita di carità, d'amore, d'umiltà è una lunga espiazione dell'omicidio commesso, una vittoria della volontà sull'indole focosa; il cardinal Borromeo, sapiente idealizzazione della nobile figura storica; Lucia, ingenua nella sua fede, soavemente pudica nel suo amore; Renzo, operaio d'ingegno rozzo ma pronto, comico talvolta nella sua semplicità e inesperienza: sono personaggi vivi e veri nella naturalezza dei loro esteriori atteggiamenti e nella bella complessità della loro vita intima. Intorno, è una schiera di figure minori, come Agnese, la madre di Lucia; Perpetua, la serva del curato; il Griso, capo dei bravi di don Rodrigo; don Ferrante e donna Prassede, ospiti e benefattori di Lucia; padre Felice, il direttore del Lazzaretto; e di macchiette disegnate con tocchi rapidi e vigorosi, come fra Galdino, Tonio, il vetturale che conduce a Monza le donne, l'oste della Luna Piena e va dicendo. Il Manzoni, osservatore acuto della realtà esterna e profondo scrutatore di anime, fa che il ritratto fisico e il morale a vicenda si lumeggino, e riesce a tale efficacia di rappresentazione che i suoi personaggi ci rimangono fitti nella mente come se avessimo avuto con loro lunga consuetudine.

Il sano realismo e la finezza potente dell'arte manzoniana si ammirano anche nelle descrizioni dei luoghi, dei feno-

meni naturali, delle svariatissime scene. Descrittore esatto, colorito, generalmente sobrio e oggettivo, il grande Lombardo sa rendere non pure l'immagine materiale ma l'impressione delle cose; nei dialoghi ha una vivezza ed una spontaneità incantevole; dove più persone si aggruppano, distribuisce con accortezza luci ed ombre e dà bel rilievo al contrasto dei caratteri; nei grandi quadri della sommossa e della pestilenza non solo ritrae con mano maestra gli esterni trambusti, ma ne svela lo spirito, interpretando acutamente la psicologia della folla.

'ironia

21. Dai canoni artistici, dalle dottrine morali e in parte dalla sua indole stessa pacata e serena, il Manzoni fu portato ad astenersi da quanto avesse in sé troppo del romanzesco, del violento, dell'empio; pure il suo racconto ha varietà e vivezza da tener sempre desta la curiosità, ed è di tal tempra che il lettore ne rimane sedotto ed incatenato. Indicibile il garbo della narrazione; la nota fondamentale è melanconica per la tristezza dei casi e per certa sfiducia dell'autore verso le leggi e le istituzioni umane (è un soffio di pessimismo cristiano); ma la vena del comico scorre abbondante, specialmente grazie a quel gustosissimo don Abbondio e alla più gran parte delle figure minori; sì che il serio s' alterna al faceto e l'uno all' altro si mescola in un impasto di stupenda verità. Delle maggiori attrattive del romanzo è pure quel fare signorilmente arguto che s'insinua in tutta la narrazione, quella bonaria ironia che rileva le più riposte contradizioni dell'anima umana e che riesce spesso ad un umorismo finissimo. È una gioia per chi legge i *Promessi Sposi* il sentirsi quasi di continuo a contatto collo spirito sagace e, sotto le apparenze più modeste, profondo dello scrittore.

e lo stile.

Dalla nitidezza dei concetti, analizzati e determinati in ogni particolarità e nella loro struttura, nasce la chiarezza e la composizione perfetta dello stile. La Francia fu maestra al Manzoni della piacevole scorrevolezza della sua prosa; ma lo studio dei Latini e dei nostri scrittori del Tre e del Cinquecento e più ancora l' organica compattezza del suo pensiero lo tennero lontano dallo sminuzzamento dei periodi e da quell'andatura a balzelloni che è propria dei franceseggianti del secolo XVIII. Egli creò uno stile moderno e insieme schiettamente italiano, facile, piano, espressivo, « pieghevole ad ogni atteggiamento del pensiero, a ogni variar di cose, di personaggi, di obietti ». Tali

pregi sono già, piú o meno rilevati, nella prima redazione del romanzo, ma brillano con tutto il loro fascino nella seconda, dove la lingua, che è infine la materia dello stile, meglio s'accorda all'intenzione dell'arte.

Il discorso *Del romanzo storico.*

22. Già nei *Promessi Sposi* lo storico aveva talvolta preso la mano al romanziere; nella descrizione della peste, ad esempio, dove la storia, diligentemente indagata, non si veste delle forme dell'invenzione artistica, come invece accade nella sollevazione per la carestia. Lo spirito critico, bisognoso d'espandersi, aveva minacciato di rompere la bella unità estetica che l'ispirazione geniale creava a dispetto di ogni teoria. Ma ad opera compiuta, le tendenze critiche presero il sopravvento e — curioso a dirsi — l'autore dei *Promessi Sposi*, in una scrittura, *Del romanzo storico*, cominciata nel 1828 ma non data in luce prima del 1845, prese a combattere come incapace di vera unità organica ogni componimento misto di storia e d'invenzione e quindi condannò il genere cui spetta il suo capolavoro e il capolavoro stesso. In codesta scrittura sono al solito mirabili il rigor logico e la compattezza dell'argomentazione; ma falsa è la base del ragionamento, perché il Manzoni parte dal presupposto che il romanzo storico e i componimenti congeneri richiedano l'assenso storico e il poetico insieme, laddove basta ad essi, come ad opere governate dalle leggi del verosimile, l'assenso poetico.

La *Storia della colonna infame.*

Non ostante quella serrata requisitoria, il Manzoni seguitò, come sappiamo, ad accarezzare il libro che amava come un figliuolo prediletto; ma non pensò piú a scriver romanzi come molti contemporanei auguravano. Fu un'opera di critica storica quella che, a mantenere la promessa fatta in sulla fine del XXXII capitolo dei *Promessi Sposi*, diede fuori colla seconda redazione di questi: la *Storia della Colonna infame.* Si tratta di un vero processo diligente, acuto, perfino cavilloso contro i giudici che condannarono a supplizi atrocissimi i cosí detti untori del 1630, decretando l'erezione della colonna dove sorgeva la casa demolita d'uno di essi. Ma il Manzoni stesso è a sua volta giudice troppo severo, in quanto che non tiene nel debito conto le condizioni spirituali dei tempi.

La fortuna dei *Promessi Sposi.*

23. I *Promessi Sposi*, appena pubblicati, diedero luogo a vivaci discussioni intorno al nuovo genere letterario, al valore del libro, allo stile, alla lingua. Non mancarono i censori; ma l'ammirazione prevalse a gran pezza, sí che

quegli stessi che riprovavano il genere, facevano un'eccezione per l'opera insigne. Ad alcuni, giudici del resto benevoli, essa parve « inferiore alla necessità dei tempi e alle aspirazioni italiane », per quello spirito di rassegnata fiducia nella giustizia divina che tutta la pervade e che ne è la morale. Ma altri, assai più giustamente, intesero subito l'alto valore, anche patriottico e civile, d'un libro che metteva alla gogna gli obbrobri e le debolezze della dominazione straniera e in fondo predicava non l'inerzia ma l'operosità assidua e coraggiosa in servigio di alte idealità. « Oh, lasciatelo lodare, esclamava il Giordani; gli impostori e gli oppressori se ne accorgeranno poi (ma tardi) che profonda testa, che potente leva è chi ha posto tanta cura in apparir semplice e quasi minchione ».

Mentre i critici discutevano, il romanzo si diffondeva rapidamente in numerose edizioni e traduzioni; era messo in versi, ridotto a forma drammatica, alterato e continuato in altri racconti, profanato e sconciato insomma in mille guise; segno di grande popolarità. Il genere cui appartiene, salì tosto in gran voga e dal 1827 fin verso la metà del secolo si ebbe un'abbondante fioritura di romanzi storici, nei quali l'imitazione manzoniana si consertò talvolta all'imitazione dello Scott. Di alcuni dovremo dire più innanzi.

L'efficacia dell'opera del Manzoni.

Non nella sola letteratura narrativa fantastica, anzi in tutto l'andamento delle lettere nostre l'efficacia del Manzoni fu grande, tale da poter essere soltanto paragonata a quella dell'Alighieri. Professando, perfino talora con eccessi di logica, le più sane teorie del romanticismo e attuandole in un'opera d'arte degna di stare accanto alla *Commedia* e al *Furioso*, egli mosse guerra fortunata a tutto che di fittizio, di convenzionale, di accademico era nell'arte nostra; con le sue scritture critiche e storiche, ma soprattutto coi *Promessi Sposi* diede all'Italia, dopo i tentativi malcerti del Baretti, dell'Algarotti, del Bettinelli, il tipo della prosa moderna, d'una prosa agile sciolta, varia, senza lambiccature, senza affettazioni, senza rancidumi; insomma, riuscì, come fu detto assai bene, « con l'infinita potenza di una mano che non pare aver nervi, a estirpar dalle lettere italiane, o dal cervello d'Italia, l'antichissimo cancro della retorica ». E a lui giova sempre tornare, non per divenirne imitatori pedissequi, che sarebbe andar contro il pensiero di quel Grande; ma per trarne lena e ispirazione a seguitare, secondo le esigenze dei tempi nuovi, per la via che egli ha segnato.

Bibliografia.

G. Zanella, op. cit., cap. VI. G. Finzi, *Lezioni di storia della letterat. ital.*, vol. IV. P. I. Torino 1891. G. Mazzoni, *L' Ottocento*, cap. V. E. Panzacchi, *Il Romanticismo*, tra le conferenze *La vita ital. nel Risorgimento*, Serie I, Firenze, 1898. A. Graf, *Foscolo, Manzoni e Leopardi*, Torino, 1898. — **2.** La *Lettera semiseria* colle *Opere di G. Berchet*, Milano, 1863. — **6-15.** G. Mestica, *Manuale*, vol. II, P. I. D'Ancona-Bacci, *Manuale*, vol. V. A. Piumati, *La vita e le opere di A. Manzoni*, Torino, 1886. P. Petrocchi, *Dell'opera di A. M. letterato e patriotta*, Milano, 1886. L. Beltrami, *A. M.*, Milano, 1898. R. Bonfadini, *A. M.*, nelle citate conferenze *La vita ital.* ecc. A Vismara, *Bibliografia Manzoniana*, Milano. 1875. *Opere varie di A. M.* Milano 1870. *Opere inedite o rare di A. M.* pubbl. da R. Bonghi, Milano 1883-98, voll. 5. *Scritti postumi di A. M.* pubbl. a cura di G. Sforza, vol. I, Milano, 1900. *Epistolario di A. M.* raccolto e annotato da G. Sforza, Milano 1882-83, voll. 2. *Lettere inedite* raccolte da E. Gnecchi, Milano, 1896. A. M., *Poesie liriche* con note di A. Bertoldi, Firenze, Sansoni 1892, A. M. *La Parteneide e le Tragedie* con commento di L. Venturi, ivi 1892. A. M. *Prose minori, lettere*, ecc. con note di A. Bertoldi, ivi 1897. — **8-11.** F. De Sanctis, *Il mondo epico-lirico del M.*, *La poetica del M.*, negli *Scritti varî ined. o rari* del De Sanctis pubbl. a cura di B. Croce, Napoli, 1898, vol. I. pag. 5 sgg., e vedi anche p. 105 sgg. — **14.** D'Ovidio, *Le correz. ai Promessi Sposi e la quest. della lingua*, 4ª. ediz., Napoli 1895. — **16-23.** A. Graf, *Il Romanticismo del M.*, nel vol. citato. De Sanctis, *La materia dei Promessi Sposi. La forma dei P. S.*, nei citati *Scritti varî*, vol I, pag. 47 sgg., F. D'Ovidio e L. Sailer, *Discussioni manzoniane*, Città di Castello, 1886. D'Ovidio, *Le correzioni*, ecc. F. P. Cestaro, *La storia nei P. S.*, negli *Studi stor. e lett.*, Torino, 1894. *I P. S. di A. M. nelle due ediz. del 1840 e del 1825* raffrontate fra loro da R. Folli, Milano, 1888. Un'altra edizione coi raffronti e, questa, con un pregevole commento di P. Petrocchi, è in corso di pubblicazione, Firenze, Sansoni 1893 sgg.

CAPITOLO XII

Giacomo Leopardi.

1. Il Leopardi e gli avviamenti della letteratura a lui contemporanea. — 2. Infanzia e primi studi del Leopardi. — 3. Patimenti morali. — 4. Il Leopardi al servizio del libraio Stella. — 5. Gli ultimi anni e la morte. — 6. Il pessimismo del Leopardi. — 7. La cosiddetta conversione letteraria. — 8. Le prime poesie e le canzoni del 1818. — 9. Le liriche dolorose. — 10. L' arte nella lirica del Leopardi. — 11. Il Leopardi poeta satirico. — 12. Le *Operette morali* e i *Pensieri*. — 13. L'Epistolario e lo *Zibaldone*.

Il Leopardi nella letteratura contemporanea.

1. A propagare ne' poeti e ne' lettori in sullo scorcio del secolo XVIII la vaghezza del melanconico e del tetro, conferí non soltanto la moda dell'imitazione straniera, ma anche un certo sincero senso doloroso della vita che venne allora insinuandosi nelle anime e poi acuendosi vieppiú. Lo abbiamo di già osservato nel Foscolo e in alcun altro scrittore (pag. 220); il Manzoni lo ebbe pure ben vivo, tuttoché soffuso di serena rassegnazione e confortato dalla fede; nei Romantici nostri e d'Oltralpe è nota poco meno che generale, spesso anzi affettazione, maniera; ma piú imperioso, piú assiduo, piú straziante che in tutti gli altri è nel Leopardi, il piú vero e grande poeta di ciò che i Tedeschi dicono la doglia mondiale.

Tra classicisti e romantici, il Leopardi sta da sé. I primi lo vantarono dei loro, e classico egli è veramente nella compostezza, nella sobrietà, nella limpidezza della sua arte, « nell'intima armonia del concetto col fantasma, della contenenza colla forma »; avverso ai Romantici si professa in piú d' una occasione. Pure a questi assai piú che a quelli si accosta per le disposizioni dell'animo suo: per la soggettività irrompente, per certa forma vaga e diffusa del sentimento, per il gusto della malinconia, per il modo di concepire e sentir la natura, per il disdegno dell'imitazione

e l'amore della naturalezza nell'arte. Elementi svariati di sostanza e di forma, antichi e moderni, classici e romantici, italiani e stranieri confluiscono nel suo pensiero e vi ricevono l'impronta d'un'originalità nuova e gagliarda.

Infanzia e primi studi del Leopardi

2. Di famiglia cospicua per nobiltà e censo e devota per lunga tradizione al governo della Chiesa, nacque a Recanati il 29 giugno del 1798 Giacomo Leopardi. Suo padre, il conte Monaldo (1776-1847), uomo d'ingegno mediocre ma vivo e versatile, scrittore trasandato ma non inefficace d'opere svariatissime, un vero grafomane, era fieramente avverso alle idee di libertà d'uguaglianza di nazione, ligio ai vieti pregiudizi di casta, fervido cattolico, sinceramente e profondamente convinto della bontà e dell'infallibilità delle proprie opinioni. La sua prodigalità e le stolte speculazioni rovinarono il patrimonio avito, il cui risanamento fu opera di sua moglie, la marchesa Adelaide Antici (1778-1857). Austera, energica, risoluta, ella inaugurò in casa un severo regime d'economia e tenne tutti a sé sottomessi, dal marito ai figli, sorda ai lamenti delle vittime di quel suo despotismo. Era un impasto di grettezza calcolatrice e di bigotto pietismo, un cuor gelido inetto ad ogni tenerezza, ad ogni slancio, e fu causa non ultima dell'infelicità del suo grande figliuolo.

Negli anni dell'infanzia Giacomo crebbe vispo, allegro, un po' prepotente, partecipando ai chiassosi sollazzi di quell'età coi fratelli Carlo e Paolina, d'uno e due anni più giovani di lui. Apprese i primi rudimenti da precettori domestici, massime dal sacerdote marchigiano Sebastiano Sanchini, cui rimase affezionato tutta la vita; ma a dieci anni cominciò a fare da sé, aiutato e stimolato dalla ricca biblioteca che Monaldo veniva raccogliendo a grandi spese nel suo palazzo e che consacrò nel 1812 « filiis, amicis, civibus ». Mentre ancora faceva i latinucci per il Sanchini e nelle conversazioni di famiglia spifferava le cognizioncelle enciclopediche propinategli dal maestro, il meraviglioso giovinetto si sprofondò per suo conto negli studi con ardore sfrenato, perseverandovi per sette anni continui (1810-16). Passava le giornate curvo sui grandi *in folio* della biblioteca paterna e protraeva fino a tarda notte le veglie operose, inchiodato al tavolino da un'insaziabile avidità di dottrina, da un « grandissimo, forse smoderato e insolente desiderio di gloria ». Ma a tanta fatica intellettuale e fisica, interrotta solo dall'esercizio delle pratiche

devote, la gracile complessione non resse I germi che vi covavano della rachitide e di mali nervosi, si svilupparono, e nel giovane diciassettenne cominciarono a manifestarsi i sintomi della terribile malattia — par bene si trattasse di neurastenia cerebro-spinale — che con alternative di miglioramenti e di gravi ricadute, con accompagnamento d'altri malanni lo torturò per tutta la breve sua vita. Non andò molto ch'egli dovette moderare la sua assiduità allo studio, anzi restringere l'occupazione a poche ore di lettura dei classici greci, latini e italiani. Ciò fu sul principio del 1817.

Patimenti morali.

3. Ai mali fisici s'aggiungeva il cruccio del pensiero, giacché quell'intelletto precocemente maturo, obbligato a tralasciare gli studi, non isvagato da nessuna distrazione, era tratto a meditare sulle sue condizioni, sui suoi ideali, sull'avvenire, e in codesto lavorio soffriva martirii ineffabili. Onde un' « ostinata, nera, orrenda, barbara malinconia » limava e divorava il povero Giacomo, convinto ormai che la sua vita non poteva esser altro che infelicissima. In sí profondo abbattimento gli fu di qualche sollievo, nel settembre del 1818, una visita del Giordani, cui è gloria non piccola l'aver divinato e annunciato al mondo il genio del suo « adorabile Giacomino ».

Ingiustamente Monaldo incolpò più tardi lo scrittore emiliano del pervertimento de' suoi figliuoli; pur non è dubbio che quella visita rese piú acuto il desiderio, dianzi nato nel cuore di Giacomo, di lasciare il « natio borgo selvaggio », dove non aveva con chi scambiare due idee men che volgari, dove era considerato e compatito come un ragazzo saccentuzzo, dove vedeva consumarsi nella solitudine la sua brama « di farsi grande ed eterno coll'ingegno e collo studio », dove nella mancanza di qualsiasi diletto sentiva inciprignirsi le piaghe della sua anima. Ma il padre ricusava di fornirlo dei mezzi per vivere fuori di casa; probabilmente glielo vietava la taccagneria di Adelaide e d'altra parte egli stesso temeva che lontano dalla sua tutela il figliuolo finisse di sviarsi dietro alle massime aborrite della miscredenza e del liberalismo. Giacomo, afflitto dalla noia per l'impossibilità di studiare e stanco di quella vita da cappuccino, che al suo carattere ardente, al suo cuore estremamente sensibile riusciva intollerabile, si risolse ad un partito disperato, e nel luglio del 1819 — aveva toccato pur allora la maggior età — tramò la fuga dal tetto paterno e da Recanati.

Il tentativo fu sventato e più pesanti divennero le domestiche catene; ogni passo del giovane era spiato, la corrispondenza vigilata. Intanto, in quel fatale 1819, una tremenda mutazione era avvenuta nel suo animo. Costretto da un'infermità d'occhi a rinunciare alla distrazione della lettura, cominciò a riflettere profondamente sopra le cose e sentì intorno a sé un gran vuoto, uno sterminato deserto. Prima, le sue sventure gli davano l' ardore della disperazione e all'accesa fantasia pareva impedissero a lui la felicità di cui gli altri godessero; l' entusiasmo era il compagno e l'elemento della sua vita; i diletti del cuore e la contemplazione della bellezza gli destavano palpiti di passione. Dopo, caduta la speranza, dileguatosi l'entusiasmo, sentì l' infelicità certa del mondo, la vanità di tutte le cose. E rimase stordito, coll' anima assiderata e abbrividita, in un' indolenza terribile che lo rendeva incapace anche del dolore e lo faceva perfino sorridere delle sue miserie. Giovane poco più che ventenne, si sentiva moralmente vecchio, anzi decrepito. Tale fu d'allora in poi lo stato prevalente nello spirito del Leopardi. Talvolta i moti del cuore si ridestavano; rifioriva la speranza; si risvegliavano le illusioni della prima età; ma erano raggi di luce più o men fuggevoli nella notte sempre più nera di quell'anima infelicissima.

Il Leopardi a Roma.

4. Finalmente Monaldo, cedendo alle sollecitazioni dei parenti, permise che il suo primogenito andasse a passare alcuni mesi (novembre 1822-aprile 1823) a Roma, in casa dello zio Carlo Antici. Ahimè! egli aveva in sé stesso il tarlo roditore; né quel viaggio valse a ricrearlo, anzi gli radicò sempre più profondamente la persuasione che « la felicità umana è un sogno », che il mondo non è bello se non veduto da lontano, che « il piacere è un nome, non una cosa », che infine la virtù, la sensibilità, la grandezza d'animo, soli beni possibili nella vita, si perdono interamente vivendo nel mondo. Unico piacere di quella breve dimora nella città delle grandi memorie, le lagrime versate sulla tomba del Tasso.

Il Leopardi al servizio del libraio Stella.

A liberare il Leopardi dalla soggezione domestica e dalla noia dell' « orrido e detestato soggiorno » di Recanati venne, circa due anni dopo, l'offerta del libraio Antonio Fortunato Stella, che invitava il giovane erudito a trasferirsi a Milano per soprintendere ad una grande edizione delle opere di Cicerone. Accettò, e lasciato quel

« sepolcro di vivi » a mezzo il luglio del 1825, non vi tornò, eccettuata una sosta di pochi mesi nell'inverno dal 1826 al 27, se non nel novembre del 1828.

Nei tre anni che allora passò fuori della casa paterna, parte a Milano (agosto-settembre 1825), parte a Bologna (ottobre 1825-ottobre 1826; aprile-giugno 27) e parte a Firenze ed a Pisa (giugno 1827-novembre 28), il contino Leopardi visse della mesata assegnatagli dallo Stella, aiutandosi talvolta col dar lezioni private. Per conto dell'editore milanese non solo tenne la direzione della suddetta impresa ciceroniana, ma anche apprestò il suo sobrio ed ancor oggi pregevole commento al Petrarca (1826), compilò una *Crestomazia della prosa* e *della poesia italiana* (1827-28), tradusse alcune operette d'Isocrate e il *Manuale* d'Epitteto, e per non dir d'altro, pose mano a un dizionario filosofico e filologico.

Offerte d'altri e più proficui partiti gli furono fatte a Firenze, dov'ebbe oneste e liete accoglienze dai letterati del luogo o stabiliti colà. Vi ritrovò il suo Giordani; vi conobbe il Colletta, il Manzoni venuto a risciacquare in Arno i suoi cenci, Gino Capponi ed altri molti, frequentatori tutti del gabinetto di lettura aperto da Giampietro Vieusseux (1779-1863), collaboratori i più d'una rivista, l'*Antologia*, che questo industre ed ingegnoso ligure, ordinatore abilissimo d'imprese letterarie, aveva fondato fin dal 1821 coll'intento di diffondere e propagare idee di rigenerazione intellettuale ed economica in una continuata affermazione dello spirito nazionale italiano. Ma il Leopardi ricusò quelle offerte, giacché lo stesso moderato lavoro impostogli dai patti collo Stella gli riusciva gravoso ed egli cercava piuttosto stabile collocamento in un pubblico ufficio. Desiderio rimasto, ahimè, inappagato: il governo pontificio non gli diede mai se non vane speranze e più vane promesse; da Carlo Bunsen, ministro di Prussia a Roma, amico pietoso e generoso, gli fu offerta due volte una cattedra a Bonn o a Berlino, che il povero martire non accettò, temendo l'inclemenza degli inverni settentrionali; né miglior esito ebbero altre pratiche avviate più tardi.

Nell'inverno tra il 1827 e il 28 la dolcezza del clima di Pisa giovò alla sua salute, e all'aprirsi della primavera l'anima inaridita del poeta doloroso rifiorì in un soave rigoglio d'affetti e di ricordi. Fu sollievo passeggero; rincruditisi poco dopo i mali, divenuta più tenebrosa la ma-

linconia, ei dovette rinunziare al lavoro e quindi alla mesata dello Stella e rassegnarsi a ripiombare nell' « orrenda notte di Recanati ».

Gli ultimi anni.

5. Gli diè modo d'uscirne nuovamente e per sempre la generosità degli « amici di Toscana », massime del Colletta che circa un anno e mezzo dopo (aprile 1830), con una delicatezza di modi che fa commozione, indusse il Leopardi ad accettare un assegno mensile offertogli per un anno da benefattori presunti ignoti. Poc'anzi aveva rifiutato come indegno di sé un consimile partito, escogitato pur dal Colletta; adesso l'orrore del suo stato lo traeva a deporre l' antica alterezza pur di uscir da quel Tartaro. Povero Giacomo! Ormai allo sfacelo del corpo s'accompagnava la rovina di quei sentimenti di fierezza che lo avevano dianzi sorretto, e cedeva disperato alla fatalità. Chi oserà rimproverare a quell' anima esulcerata qualche incongruenza e debolezza? Né ripensando quella gioventù desolata, quell'educazione, ancorché a fin di bene, oppressiva, ci scandalizzeremo del suo contegno riservato, poco sincero e, diciamo pure, ingiusto, verso Monaldo, che, schiavo egli stesso della spilorceria della moglie, scriveva al figlio lontano con tenerezza d'affetto e si struggeva nel desiderio di piú confidente espansione.

La morte.

Col « peculio » fiorentino e col frutto d' una ristampa de' suoi *Canti*, il grande poeta visse a Firenze per circa due anni; ma nell'estate del 1832, la necessità l'obbligò a chiedere alla famiglia — e queste sue lettere strappan le lagrime — un assegno fisso, che gli fu concesso e continuato fino alla morte. Aveva intanto conosciuto Antonio Ranieri, esule napoletano, d'otto anni piú giovane di lui, col quale strinse intima amicizia e quasi un sodalizio di mutua assistenza. Desiderosi entrambi di viver lontani dalla famiglia, concordi in materia di religione e di politica, in vario grado e per varie ragioni oppressi dall'infelicità, essi erano fatti per intendersi; scarsi l'uno e l'altro di mezzi, la comunanza di vita giovò economicamente ad entrambi.

Col Ranieri nell' ottobre del 1833 il Leopardi passò a Napoli, forse nella speranza che la mitezza del clima recasse qualche vantaggio alla sua salute che andava sempre piú deperendo. E là, parte in una casa di città appigionata dai due sodali e parte in una villa alle falde del Vesuvio, trascinò ancora per quattro anni quella misera vita, assistito con cura e pazienza infinite dall'amico e dalla so-

rella di lui, Paolina. Infine la morte, tant'anni aspettata, tante volte invocata come una liberazione, troncò quasi improvvisamente quella tragica sequela d'ineffabili dolori, il 14 giugno del 1837. La salma, abilmente sottratta dal Ranieri alla fossa comune, dove infuriando il colera tutti i morti avevano ad essere sepolti, fu deposta nel sotterraneo della chiesetta suburbana di S. Vitale a Fuorigrotta. Sette anni dopo, la memore pietà dell'amico eresse al grande infelice un modesto monumento con un'iscrizione del Giordani, nel vestibolo della stessa chiesa, e sotto vi furono murate le ceneri. Nell'occasione del centenario (1898) quella tomba fu dichiarata monumento nazionale ed ebbe dal rinnovamento del vestibolo degno contorno di architettonica decorazione.

Il pessimismo del Leopardi.

6. Assiduamente e fortemente operoso ebbe il Leopardi l'intelletto; esuberante per vivacità e per delicatezza quasi morbosa il sentimento; profonda ed alle associazioni ideali agilissima la fantasia. Or appunto in codesta sovrabbondanza della vita interiore, non moderata da quel fine senso del reale che possedeva, per esempio, il Manzoni, e nei contrasti tra le alte idealità vagheggiate dal pensiero, tra i rapimenti deliziosi sognati dal cuore, tra i fantasmi creati dall'immaginazione, e la realtà degli uomini e delle cose, ha sua radice il pessimismo del grande Recanatese. Più fiero, più doloroso rendeva il molteplice contrasto quella triste realtà di debolezza fisica e di deformità ch'egli portava con sé e che gli toglieva di rivolger all'azione, ove pur l'avesse voluto, il lavorio del pensiero, gli contendeva le gioie dell'amore fervidamente desiderate, gli impediva o avvelenava ogni godimento. Virtù, giustizia, gloria, piacere, amore, tutto ciò ch'è bello e grande, apparve al Leopardi inferiore od opposto nella realtà all'alta idea che se n'era formato, un inganno della fantasia, una vana illusione. E sulle rovine del mondo de' suoi sogni l'intelletto nudrito dei principî della filosofia sensistica e naturalistica del secolo XVIII, edificò quel sistema di pessimismo assoluto che informa le opere posteriori al 1822.

Già prima, come sappiamo, egli era assurto dalla meditazione delle sue proprie sventure ad una concezione pessimistica delle umane sorti; ma giudicava gli uomini fabbri della loro infelicità per causa della ragione e della scienza, distruggitrici delle care illusioni che la natura madre benefica aveva loro largito per nasconder la vista

dell'orrido vero. Poi, cedendo alla tendenza generalizzatrice e traendo di deduzione in deduzione sino all'ultime conseguenze la teoria che considera tutte le facoltà umane, le opinioni, le inclinazioni, le mode come effetti dell'assuefazione, sentenziò che l'infelicità nasce non già da pervertimento umano ma da necessità di natura; si vide costretto a negare la Provvidenza divina; accusò la Natura, prima come indifferente al bene o al male dell'uomo, poi come malvagia e nemica implacabile; affermò *l'infinita vanità del tutto* e conchiuse che il non essere è meglio dell'essere. Terribile dottrina, nella quale è ben facile notare contradizioni ed errori di metodo ed alla quale si ribella talvolta l'anima stessa del poeta, innamorata del buono e del bello, pronta a commuoversi, fino a' suoi ultimi giorni, per quelle idee che la ragione inesorabile aveva preteso di sfatare come illusioni.

La conversione letteraria.

7. Il Leopardi non fece mai un' esposizione ordinata e compiuta della sua filosofia; ma ai desolati concetti nati dal dolore della sua anima grande e consertatisi a sistema sotto l'azione del razionalismo francese, diede le forme dell'arte nelle più insigni sue opere. Vediamo dunque come si formasse e qual fosse l'artista.

Il Leopardi filologo.

Nel 1811, a tredici anni, Giacomo compose una tragedia, *Pompeo in Egitto*, e ridusse in ottave di tono scherzoso la *Poètica* d'Orazio; povere cose entrambe, che pur non essendo vere esercitazioni scolastiche, odoran di scuola e tengono dei componimenti su temi rettorici e delle versioni che al promettente alunno assegnava il Sanchini. Ma proprio allora dal verseggiatore sbocciava, per generazione spontanea, il filologo. Fin verso la fine del 1815 il giovanetto fu tutto negli studi della pura erudizione; apprese il greco da sé; maneggiò grammatiche e dizionari; lesse e sfogliò innumerevoli volumi eruditi. Frutto di quell'assiduo e faticoso lavoro furono parecchie ponderose dissertazioni intorno a scrittori della tarda decadenza greca e latina, revisioni, commenti, traduzioni dei testi rispettivi, e due opere originali in italiano, la *Storia dell'Astronomia* (1813) e il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815). In tutte codeste scritture la dottrina è grande, mirabile, se si pensi all'età dell'autore, ma spesso di seconda mano e sempre farraginosa; la critica è incerta e superficiale, quantunque talvolta non priva di audace baldanza. Nel *Saggio* però qualche osservazione ispirata a

tristezza, qualche descrizione colta dal vero rivela l'anima del Leopardi.

Il Leopardi cultore della « bella letteratura ».

Questi lavori, ancorché tutti inediti, avevano già levato qualche rumore, quando altri pensieri rampollarono nella mente del giovane filologo. Negli ultimi mesi del 1815 egli « cominciò a riflettere seriamente sulla letteratura » e a considerare in essa anche i pregi dell'arte; abbandonò la ricerca dell'erudizione più pellegrina e recondita, e dalle aridità della filologia passò « quasi senz'avvedersene » al culto delle « lettere belle ». Non più gli storici, i retori, i filosofi della decadenza, ma i poeti e i prosatori delle migliori età; non più la semplice indagine storica e biografica, ma accanto ad essa la discussione e l'apprezzamento del valore estetico; non più la critica sottile dei testi, ma volgarizzamenti in verso ed in prosa come esercizio utile al conseguimento di quella « proprietà de' concetti e delle espressioni che discerne lo scrittore classico dal dozzinale ». A tal « conversione » diedero forza, stabilità e compiutezza gli scritti del Giordani, apparsi nei primi mesi del 1816 nella *Biblioteca italiana* (vedi pag. 224); talché il puro erudito, che « pieno il capo delle massime moderne, aveva disprezzato, anzi calpestato lo studio della lingua nostra » e ne' suoi scritti franceseggiato senza ritegno, non solo divenne buon giudice di classiche eleganze, ma si diede allo studio de' classici nostri per rinnovare l'arte sua di scrittore.

Preparazione dello scrittore.

Al nuovo avviamento de' suoi studi si devono: le versioni poetiche degli *Idilli* di Mosco, della *Batracomiomachia*, del primo libro dell'*Odissea* e del secondo dell'*Eneide*, e quelle in prosa di Frontone e di Dionigi d'Alicarnasso, di fresco scoperti dal Mai, tutte accompagnate da proemi ricchi di dottrina e in più luoghi di vivace acume; un discorso *Della fama d' Orazio*, e per tacer d'altro quell'*Inno a Nettuno* in iscolti che il Leopardi si piacque di spacciare per versione d'un testo greco novamente tratto in luce. Quanto alla forma italiana, i progressi son rapidi ed appariscenti: nel Frontone, che è dei primi mesi del 1816, trovi ancora l'incuria linguistica e lo sminuzzamento stilistico dei Settecentisti gallicizzanti; nel discorso su Orazio, ch'è dell'autunno, la lingua ha invece ricercatezze arcaiche e il periodare una faticosa complessità; affettazioni che passano ogni misura nel Dionigi, tradotto alla fine di quell'anno. Sui Cinquecentisti, massime sul Davan-

zati, modellava allora la sua prosa il giovine scrittore. Ma già alla fine del 1817, il Dionigi, appunto per la ridicola affettazione, gli pareva degno d'esser « contrattato con un pizzicagnolo ». Gli è che il Giordani lo aveva volto ad altri esemplari, raccomandandogli « lingua del Trecento e stile greco »; ed egli veniva preparandosi con lungo studio e grande amore all'attuazione di codesta prosa ideale.

8. All' anima ardente di Giacomo pareva fosse contro natura voler essere prima prosatore che poeta. « Versi ci vogliono ad esprimere gli impeti del sentimento propri della gioventù ». E poeta egli fu, grande poeta, prima ancora che prosatore eccellente.

Le prime poesie.

L'idillio in isciolti *Le rimembranze* e la cantica in terza rima *L' appressamento della morte*, poesie composte nel prim'anno della conversione letteraria (1816) e poi rifiutate eccetto un frammento della seconda, rispecchiano nella loro tristezza la tristezza di quell'anima che sentiva sfiorire nella domestica clausura la sua gioventù; in qualche tocco derivato dal vero, in qualche viva descrizione di paesaggio, già lasciano intravedere l'artista futuro. Nella cantica, foggiata a visione e tutta congegnata e costellata d'imitazioni e reminiscenze del Petrarca e di Dante, aleggia una « dolce malinconia », che fu come il crepuscolo della notte fittissima ed orribile sopravvenuta più tardi; una trepida speranza di morte, confortata dalla fede nella beatitudine eterna. Frattanto il cuore del giovane si schiudeva alle idealità dell'amore e della patria; veniva il tempo in cui i vergini entusiasmi temperavano ancora il dolore dell'aspro contrasto fra i dolci sogni e la realtà (vedi pag. 253).

Le elegie e le canzoni.

D'amore appunto parlano due elegie in terza rima composte tra la fine del 1817 e i primi mesi del 18; del « primo amore », ispirato al giovinetto dalla cugina Gertrude Cassi, venuta ospite per brevi giorni in casa Leopardi nel dicembre. Ivi qualche frase vien dal Petrarca; ma, specialmente nella seconda elegia (*Tornami a mente il dì*, seconda nell'ordine del tempo), sono versi di originalissima bellezza che rendono con efficacia stupenda la condizione e il cordoglio del poeta alla partenza della bella signora pesarese. Della patria parlano due canzoni, *All' Italia* e *Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze*, pensate e scritte nella seconda metà del 1818.

Tre anni prima, subito dopo la sconfitta del Murat a Tolentino (2 maggio 1815), Giacomo aveva composto un' *Ora-*

zione per esortar gli Italiani a posare contenti nella pace prosperosa che loro offrivano i legittimi sovrani ed a respingere i fantastici miraggi della libertà e dell'unità. Erano le idee di Monaldo. Ma la crisi psicologica che seguí poco dopo e trasformò a grado a grado tutto l'intimo essere del giovinetto, aveva destato nell'oratore reazionario il fremito dell'amore per la gran patria italiana e dello sdegno per le sue attuali miserie. Questi sentimenti espresse il Leopardi nelle due citate canzoni, dove alla decadenza e all'ignavia presenti contrappone, stimolo ai generosi, la gloria e la virtú degli avi; e nella prima, dalla visione amara degli Italiani pugnanti per altra gente in istranie contrade si rifugia nel pensiero dei Greci caduti per la loro patria alle Termopili, ricomponendo il canto perduto di Simonide; nella seconda, si ferma a descrivere gli oltraggi dell'Italia sotto il dominio francese e la sventura degli Italiani morenti per Napoleone nei geli di Russia. Innegabile qua e là una certa efflorescenza rettorica; ma ricca la lingua, solenni l'elocuzione e la verseggiatura e, quel che piú importa, vivo sempre e talvolta irruente l'impeto dell'affetto. Eran fuoco quei versi ai cuori devoti alla patria, nei giorni del riscatto nazionale.

Le liriche dolorose.

9. Al tempo di queste canzoni, poco prima o poco dopo, s'inizia la lirica del Leopardi piú propriamente dolorosa, mirabile commento di tutta la sua travagliata esistenza. Fra il 1818 e il 19 furono scritti gli Idilli, dal *Passero solitario* alla *Sera del dí di festa*, nei quali appare piú e piú viva la coscienza dell'irrimediabile infelicità individuale, e nell'ultimo il trapasso alla doglia mondiale (cfr. pag. 257). Questo sentimento s'insinua o si diffonde o domina con intensità crescente in tutte le poesie successive, germogliando da situazioni varie e piegandosi a variata espressione; si mesce con novità d'accenti al dolore patriottico nella canzone *Ad Angelo Mai* (1820); lugubremente nega il valore della virtú, soggiogata sempre dalle forze avverse, nel *Bruto minore* (1821) e nell'*Ultimo canto di Saffo* (1822); suscita il concetto, che altro piacere l'uomo non ha che l'uscire d'affanno, nella *Quiete dopo la tempesta* (1829); alimenta le sconsolate dimostrazioni della vanità d'ogni umano adoperare e di tutta la vita, nel *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia* (1829-30) e nel *Tramonto della Luna* (1835). Nelle liriche degli anni fino al 1823 prevale l'antitesi fra la presente miseria del ge-

nere umano e la felicità d'altri tempi, quando l'uomo si pasceva dei dolci sogni, che la civiltà, la ragione, la scienza hanno distrutto: esempi tipici la canzone *Alla Primavera o delle favole antiche* e l'*Inno a' patriarchi o de' principi del genere umano* (1822). Dopo il 1823, dal concetto della necessità eterna del dolore nasce l'antitesi tra l'uomo e la Natura nemica o tra l'uomo e il fato inesorabile.

Tale l'ispirazione razionale dei canti leopardiani; ispirazione che di per sé non basterebbe a far poesia, ove mancasse il soffio del sentimento. Or appunto nel dissidio implacabile fra la ragione che nega e il sentimento che o vagheggia ancora a dispetto della ragione le *care illusioni* o le piange perdute o dalle rovine del suo mondo ideale assorge a nuove idealità, è la principal fonte della poesia leopardiana. Cosí, pur fra le nebbie grige del pessimismo, balenano concetti di rigenerazione civile nelle canzoni *Al Mai*, *A un vincitore nel pallone*, *Nelle nozze della sorella Paolina*, intese l'una a scuotere coi ricordi splendidamente coloriti delle antiche glorie la « virtude rugginosa dell'itala natura »; l'altra (1821) ad eccitare nella nuova generazione l'amore dei gagliardi ludi, stimolo a gloriose imprese; la terza (1822) ad esortar cogli esempi delle Spartane e di Virginia romana, le donne d'Italia a ridestare, madri o spose, il valore natio, la santa fiamma di gioventú. Cosí, l'idealità dell'amore rifiorisce, perenne consolatrice, nella canzone *Alla sua donna* (1823), dove il poeta persegue « una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtú celeste e ineffabile che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco piú che fanciulli, e poi qualche rara volta nel sonno o in una quasi alienazione di mente, quando siamo giovani; la donna infine che non si trova »; rifiorisce come un ricordo ineffabilmente soave nell'ode *A Silvia* (1828) e nelle *Ricordanze* (1829), poesie d'insuperata perfezione, nelle quali tremolano delicate le figure di Silvia e di Nerina, realistiche personificazioni dell'ideale; rifiorisce nelle serene poesie *Pensiero dominante* (1831) e *Amore e Morte* (1832) e nel romantico *Consalvo* (1833); finché essa idealità non cede allo strazio d'un amaro disinganno e l'anima esulcerata del Leopardi non lancia la tremenda imprecazione dell'*Aspasia* e la « titanica bestemmia » del canto *A sé stesso* (1834). In questo canto il pessimismo fa l'estremo di sua possa; pure il sentimento vive ancora e quasi venendo a

patti colla ragione, si eleva ad un'alta idealità d'amore e di fratellanza umana nell'ultimo canto, la *Ginestra* (1836), dove il poeta vede nell'avvenire gli uomini « tutti fra sé confederati » contro l'empia natura, « che de' mortali E madre in parto ed in voler matrigna ».

L'arte nella lirica del Leopardi.

10. Se il sentimento, in sé stesso e nel suo dissidio con la realtà e la ragione, è la prima e la piú copiosa fonte della poesia leopardiana, questa nasce nelle forme suggerite e regolate da un intelletto squisitamente temprato, da un senso fine dell'armonia, da un delicatissimo gusto, da una conoscenza perfetta della lingua e del vario ufficio dello stile. Ad eccitare nell'anima sensibilissima del poeta il tumulto dei sentimenti dominanti e sprigionare la scintilla dell'ispirazione, bastò spesso un piccolo fatto reale od un ricordo storico che gli facesse viva impressione: il verso d'un passero solitario; una siepe e lo stormir delle foglie; il canto dell'artigiano che a tarda notte ritorna al povero ostello dopo i sollazzi domenicali; lo spettacolo d'un villaggio la vigilia della festa; il ricordo della bestemmia di Bruto morente, contro la virtú; la volgar tradizione degli amori infelici di Saffo. Nacquero cosí, concepiti e disegnati nel fervore dell'ispirazione, lavorati con cura infinita nel tempo della riflessione, quei gioielli della poesia mondiale che sono *Il passero solitario*, *L'Infinito*, *La sera del dí di festa*, *Il sabato del villaggio*, il *Bruto minore*, l'*Ultimo canto di Saffo*. Similmente nelle *Ricordanze*, un capolavoro d'affetto e d'espressione, le stelle dell'Orsa rivedute scintillare sul paterno giardino, conducono il sentimento a spaziare per tutto il campo delle memorie; laddove da una ginestra olezzante sull'arida schiena del Vesuvio il pensiero del Leopardi s'inalza rapidamente a paragonare la smisurata possanza della natura colla debolezza dell'uomo nel carme intitolato dal modesto fiorellino, tragico carme che ha, dove il filosofo non soverchia il poeta, bellezze stupende nella descrizione dell'eruzione vulcanica e nella sublime rappresentazione dell'universo infinito.

Come in tali rapide associazioni d'idee si pare tutta l'agilità della fantasia del Leopardi, cosí nella forma in cui spesso l'associazione si svolge — una comparazione seguita da un contrapposto — si rispecchiano gl'interni dissidi, e in tutti i caratteri peculiari della sua arte le qualità della sua anima, dominata dal sentimento e dall'intelletto. Descrittore largo e sobrio, forse un po' indeterminato e scarso di

colore, egli ritrae non tanto i particolari lineamenti delle cose, quanto l'impressione idillica, elegiaca, tragica che le cose producono in lui; eppure riesce a suscitarci dinanzi, con assai piú efficacia che non sogliano i descrittori minutamente analitici, le immagini della figura umana, del mondo inanimato, degli spettacoli naturali, dei quali ha vivissimo il sentimento. Colla varietà d'atteggiamenti ch'è propria del genio, coglie però talvolta anche le particolarità realistiche delle cose, e allora avete i « quadretti fiamminghi » della *Quiete dopo la tempesta* e del *Sabato del villaggio*, le descrizioni della campagna vesuviana nella *Ginestra*. Piena e perfetta è nelle liriche del grande Recanatese la fusione dell'idea e del sentimento colla loro espressione. Nella proprietà e nella chiarezza ei pone tutta la sua cura; rifugge dalle immagini rettoriche, dalle similitudini, dalle metafore; usa con parsimonia e con mirabile accortezza gli epiteti; sdegna le perifrasi e il grossolano artificio delle armonie imitative. Lo stile, logico, serrato, saldamente organato, è d'una trasparenza cristallina, d'una duttilità singolare nel secondar con acconce spezzature e toni vari l'andamento del concetto.

Quanto ai metri, se togli i primi componimenti, in terzine, e il *Risorgimento*, dove i vispi settenari contesti in istrofette metastasiane fanno eco ai ridesti palpiti del cuore (primavera del 1828; cfr. pag. 254), il Leopardi non usò che l'endecasillabo sciolto o la canzone mista d'endecasillabi e settenari, prima vincolata a certe leggi d'alterna uniformità delle stanze, poi liberissima. Cosí proseguendo l'innovazione del Guidi (pag. 62) sino a confondere la forma della canzone colla forma dei recitativi drammatico-pastorali, egli si creò uno strumento pronto a rispondere, come lo sciolto e piú dello sciolto, ad ogni necessità dell'arte, e ottenne, colla studiata alternazione e spezzatura dei ritmi e coll'uso libero e sapiente delle consonanze anche nell'interno dei versi, armonie nuove e stupende, che mentre dilettano l'orecchio, parlano all'intelletto ed al cuore.

La Palinodia e Paralipomeni.

11. Men bene che nella lirica il Leopardi riuscí nella satira, cui si provò nella *Palinodia al Marchese Gino Capponi* (1834) e negli otto canti in ottava rima dei *Paralipomeni della Batracomiomachia* (1830?-37). Volle in quella simulare una ritrattazione delle sue sconsolate dottrine e satireggiare que' suoi contemporanei che propugnavano e speravano miglioramenti e riforme nell'ordine

sociale e politico; volle in questa, mediante un' allegoria animalesca suggerita dal poemetto pseudo-omerico, schernire i dominatori austriaci e insieme i liberali italiani, come ostacoli, gli uni per mal volere, gli altri per inettitudine, a quel risorgimento della patria che il Leopardi ardentemente desiderava, ma che trascinato dal suo pessimismo non sapeva sperare.

La satira è acuta e mordace, ma non ci fa ridere, perché l'ironia finisce spesso nel ragionamento o nel sarcasmo o prorompe in aperte effusioni di sdegno. Troppo fortemente sentiva il Leopardi, perché potesse lungamente frenarsi e non cadere dalla satira nell'invettiva. Nel poema, la storia italiana di tra il 1815 e il '21 è fantasticamente alterata e camuffata, la società di quel tempo con le sue istituzioni civili e religiose, la sua cultura e la sua scienza è messa in caricatura; nei Granchi sono rappresentati gli Austriaci, nelle Rane i Preti, nei Topi gli Italiani, specialmente i Napoletani; e sotto la veste animalesca compaiono alcuni personaggi ch' ebbero parte cospicua negli avvenimenti di quegli anni, l'imperatore Francesco I (Senzacapo), il principe di Metternich (Camminatorto), il feldmaresciallo Federico Bianchi (Brancaforte). Non vi mancano descrizioni efficacissime, geniali invenzioni e slanci lirici che mostrano l'anima del Leopardi pur sempre calda d'amore per il buono e per il bello (p. es. V, 47); ma le lunghe e frequenti digressioni filosofiche e storiche ritardano l'azione e fan sí che sul poeta prevalga il ragionatore freddo e sarcastico.

Le Operette morali.

12. Dal 1823 al 1828 la lira del Leopardi si tacque. Cadono in quel periodo, oltre all'epistola in isciolti *Al Conte Carlo Pepoli* (1826), che pel suo fare discorsivo e raziocinante non ispetta ai domini della lirica pura, le piú notevoli prose, scritte quasi tutte nel 1824 e pubblicate a Milano nel 1827, l'anno stesso dei *Promessi Sposi*, sotto il titolo d'*Operette morali.* Soltanto una, la *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicino a morte* era stata cominciata nel 1820 e stampata nel '24; altre due furono aggiunte nel 1832.

Benché scritte « con leggerezza apparente », codeste *Operette* — ventisei in tutto — son cosa filosofica e racchiudono un'esposizione e, in qualche parte, una difesa della dottrina pessimistica dell' autore; quasi un commento ai canti. La forma non è quella del trattato scientifico, sí

quella della narrazione o del dialogo o del discorso, introdotti quasi sempre a parlare personaggi storici o fantastici, con significazione simbolica od allegorica. Il Leopardi procede nelle sue dimostrazioni con ragionamento stringente, sottile, talvolta sofistico e paradossale; mescendovi spesso l'ironia e il sarcasmo e più di rado, com'è nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* e nel *Copernico*, una tenue vena d'umorismo. Alcune poi delle *Operette*, per esempio l'*Elogio degli uccelli* e il *Cantico del Gallo silvestre*, sono avvivate da un soffio di sentimento poetico, che rompe il tenebrore di quella sconsolata filosofia.

Fin dal 1818 il Leopardi era persuaso che « tanto il di fuori quanto il di dentro della nostra prosa bisognasse crearlo » e con giovenile baldanza aveva sognato d'esser lui il riformatore, vagheggiando « una lingua e uno stile ch'essendo classico e antico paresse moderno e fosse facile a intendere e dilettevole così al volgo come ai letterati ». Degli studi impresi a tal fine, appunto nel 1818, come sappiamo (cfr. pag. 259), furono coronamento le *Operette morali*, prose di nitidezza ed eleganza veramente attiche e insieme di modernità, prima dei *Promessi Sposi*, novissima. D'impeccabile purezza e proprietà la lingua e l'elocuzione; curati con finezza e buon gusto gli effetti dei suoni e degli accenti; fortemente e largamente organato il periodo; lo stile un po' freddo ma limpido, sobrio, di singolarissima tempra. Manca alla prosa del Leopardi l'agilità e la vivezza, anche là dove la forma dialogica le avrebbe nonché comportate, richieste. Gli è che il grande Recanatese, quantunque in teoria sostenesse « potersi e doversi derivare la grazia dello scrivere dal dialetto toscano », in pratica non seppe attingere la lingua dall' uso vivo e nella prima edizione delle *Operette* neppure evitare una certa ricercatezza anticheggiante.

I *Pensieri*.

Maggiore modernità e naturalezza ha la prosa dei *Pensieri*, che, composti dal poeta a Napoli, furono pubblicati postumi dal Ranieri in numero di centundici. Riguardano l'indole degli uomini e il loro modo di vivere nella società; alcuni sono suggeriti da qualche accidente occorso all'autore o dalle sue letture; altri sono considerazioni o sentenze generali; alcuni di poche linee; altri si svolgono ampiamente in brevi discorsi ragionati. Il sentimento che li ispira e i concetti, son quelli delle *Operette morali*.

13. Non la squisita perfezione artistica delle prose pur

L'epistolario.

ora esaminate, ma una vivacità di sentimento e di stile che queste nella loro marmorea compostezza non hanno, fa del copioso *Epistolario* del Leopardi una delle piú attraenti ed interessanti letture che si possano immaginare. È il vero « romanzo d' un' anima »; anzi la storia di quella vita travagliata, di tutte le sue piccole vicende esteriori, di tutte le grandiose e tragiche lotte interiori. Le lettere ci permettono pure di seguire lo svolgimento intellettuale del poeta, il maturarsi delle sue idee letterarie e filosofiche, il progresso de' suoi studi.

Lo *Zibaldone*

Ma di tutto ciò è piú diretto documento il poderoso *Zibaldone* che egli venne mettendo insieme via via dal 1817 al '32 e che fu non ha guari pubblicato col titolo *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura.* Vi si contengono ampi ragionamenti e discussioni, brevi osservazioni, note fuggevoli di filosofia, di letteratura, di politica, di estetica, di filologia, abbozzi di qualche operetta morale e dei *Pensieri,* passi notevoli di autori antichi e moderni, italiani e stranieri citati o trascritti, appunti d'invenzioni fantastiche, confessioni di stati psicologici dello scrittore, canzonette popolari, e via dicendo. Tutto questo il Leopardi accumulava senza alcun ordine o disegno prestabilito, senza preoccupazioni di lingua e di stile, per sé non per il pubblico, col solo intento « di far tesoro di tutto, e dai fatti della sua vita e dalle sue moltissime letture trar materia a futuri lavori ». Lo *Zibaldone* non è dunque un'opera d'arte, bensí una guida sicura per chi voglia indagare di quali succhi siasi nutrita, qual sia stato il progressivo lavorio di quell'altissima mente.

Bibliografia.

G. Mestica, *Manuale*, vol. II. P. I. D' Ancona-Bacci, *Manuale*, vol. V. G. Finzi, op. cit., vol. IV. P. II. G. Pascoli, *G. Leopardi,* tra le conferenze *La Vita ital. durante la Rivoluz. francese e l'Impero*, Milano 1897. Per la vita interiore e l' arte del Leopardi, specialmente A. Graf., *Foscolo, Manzoni e Leopardi*, Torino 1898. L. Cappelletti, *Bibliografia leopard.*, Parma 1882. — **2-5.** G. Piergili, *Notizie della vita e degli scritti di Monaldo Leopardi*, Firenze 1899. A. D'Ancona,

La famiglia di G. L., nella *N. Antol.* 15 aprile 1888. G. Piergili, *Vita di G. L. scritta da esso*, Firenze 1899. *Epistolario di G. L.*, 5.ª ristampa, Firenze 1892, voll. 3. G. Piergili, *Lettere scritte a G. L. dai suoi parenti*, Firenze 1878. G. Piergili, *Nuovi docum. intorno agli scritti e alla vita di G. L.*, Firenze 1889. — **7**. G. Mestica, *La conversione letteraria di G. L.*, nella *Nuova Antol.*, novembre 1880. F. Moroncini. *Il L. filologo,* Napoli 1891. *Opere ined. di G. L.* per cura di G. Cugnoni, Halle 1878 (opere filologiche). *Scritti letterari di G. L.*, ordinati e riveduti, ecc. da G. Mestica, Firenze 1899, voll. 2. — **8-11**. F. De Sanctis. *Studio su G. L.*, Napoli 1894. B. Zumbini, *Saggi critici* e gli articoli citati nel *Manuale* del D'Ancona e del Bacci, V, 173. I. Della Giovanna, *La ragione poetica dei canti di G. L.*, Verona 1892. G. Carducci, *Degli spiriti e delle forme nella poesia di G. L.*, Bologna 1898. Per i *Canti* del L. siano raccomandate le edizioni: del Mestica, coi *Paralipomeni* e colle poesie non approvate, Firenze 1886 (*Bibliot. diam. Barbèra*); di A. Straccali, con un ottimo commento, Firenze 1892; di M. Scherillo con la *Vita del poeta narrata di su l'epistolario*, e con importanti illustrazioni, Milano 1900. — **12**. *Le prose originali di G. L.*, nuova edizione corretta su stampe e mss. a cura di G. Mestica, Firenze 1890 (*Bibliot. diam. Barbèra*). Ottimo il commento di I. Della Giovanna, 2.ª impressione accresciuta di un saggio dello *Zibaldone*, Firenze 1899, e pur quello di N. Zingarelli alle sole *Operette morali,* Napoli 1895. — **13**. Per l'ediz. migliore dell'*Epistolario*, vedi la nota ai §§ 2-5. *Pensieri di varia filosofia e di bella letterat. di G. L.* Firenze 1898-1900, voll. 7.

CAPITOLO XIII

La letteratura nel periodo delle Rivoluzioni.

1. Sguardo generale. — 2. Il Romanticismo schietto. — 3. Il romanzo storico. T. Grossi e 4. il *Marco Visconti*. — 5. Massimo D'Azeglio e i suoi romanzi — 6. C. Cantù. — 7. La tragedia. — 8. S. Pellico e 9. le *Mie prigioni*. — 10. La novella in versi. — 11. La lirica romantica. — 12. Il Romanticismo individuale o classicheggiante. N. Tommaseo e 13. la sua opera di letterato. — 14. G. Mazzini critico e scrittore. — 15. F. D. Guerrazzi. — 16. G. B. Niccolini e 17. le sue tragedie. — 18. Il Classicismo puro. — 19. I Classicisti romanticheggianti. — 20. La storiografia. — 21. Carattere patriottico della letteratura di questo periodo. I satirici: G. Belli. — 22. G. Giusti. — 23. Le poesie satiriche; 24. le liriche e le prose del Giusti. — 25. I poeti della patria. G. Berchet. — 26. G. Rossetti. P. Giannone, A. Brofferio, A. Poerio, G. Mameli, L. Mercantini. — 27. Gli scrittori politici. V. Gioberti.

Sguardo generale.

1. La pubblicazione dei *Promessi Sposi* (1827) e la morte del Monti (1828) segnarono la fine del classicismo come dottrina largamente ed efficacemente operosa nell'arte. Fino alla metà del secolo fiorì rigoglioso il romanticismo, ora professato senza restrizioni né temperamenti, anzi con rincalzi d'influssi stranieri o con naturali esagerazioni; ora modificato in vario modo da influssi classici e da individuale vigoria d' ingegno, ed ora moderatore esso stesso delle dottrine classicheggianti. Per gradi, come suole sempre avvenire nella realtà indocile a piegarsi ad ogni artificial partizione, e con intrecci non facili a districarsi, tu passi quindi dai romantici schietti ai romantici d'atteggiamento classicheggiante o individuale, e da questi ai classicisti con una venatura di romanticismo. I classicisti schietti sono pochi e per lo più se ne stanno appartati dall'esercizio dell'arte ed intenti alla speculazione critica.

2. Quali sani principî di libertà e sincerità artistica ban-

disse il romanticismo al suo primo apparire e come il Manzoni mirabilmente li attuasse nelle sue opere, fu detto nell'XI capitolo, dove abbiamo anche notato (p. 226) che la scuola non tardò a tralignare, dando nascimento ad una letteratura piena di fantasticherie medievali, di fatua sentimentalità e di affettato misticismo, alla quale suol riserbarsi, non senza ormai una punta di dispregio, il titolo di romantica. Ebbero gran voga i generi e le forme che il Manzoni aveva trattato; rifiorí la novella in ottava rima o in isciolti, narratrice di patetiche storie, qual già l'aveva foggiata Ippolito Pindemonte (p. 182); dalla letteratura tedesca fu trapiantata fra noi, auspice, già sappiamo (p. 223), il Berchet, la ballata o romanza epico-lirica, agile componimento per lo piú in istrofette di settenari od ottonari sonanti, dove con rapidità di mosse e quasi in iscorcio, sí che viva ne sia l'impressione nel lettore, si rappresentano fantasiose tradizioni specialmente medievali e aneddoti commoventi della vita privata anche moderna. Vario, pur dentro alla simiglianza delle note fondamentali, il pregio estetico di tutta codesta letteratura; vari gli atteggiamenti, secondo le qualità personali o l'impronta regionale degli scrittori.

Il romanticismo schietto.

3. Fra i molti romanzi pubblicati nel secondo quarto del secolo, piacquero ed ebber l'onore non del tutto immeritato di molte ristampe *Il Castello di Trezzo* (1827) e *Falco della Rupe* (1829) di G. B. Bazzoni di Novara; piacquero quelli di Carlo Varese di Tortona, *Sibilla Odaleta* (1827), *La fidanzata ligure* (1829), ecc.; nei quali, anche per la ragion cronologica, è maggiore l'efficacia dello Scott che del Manzoni; piacque l'*Angiola Maria* (1839), dove il milanese Giulio Carcano, un de' piú diretti seguaci dell'arte manzoniana, lasciata da parte la cornice storica, descrisse i casi compassionevoli d'una fanciulla consunta da un amore infelice, con tinte vaporose, con piagnucolosi sdilinquimenti, senza vigoria d'analisi psicologica né larghezza di sviluppo drammatico. Ma piú durevol fortuna ebbero il *Marco Visconti* di Tommaso Grossi, l'*Ettore Fieramosca* e il *Niccolò de Lapi* di Massimo d'Azeglio e qualche altro romanzo storico di cui diremo piú innanzi.

Il romanzo storico.

Il Grossi, nato a Bellano nel 1791 e laureatosi in legge nel 1810 a Pavia, esordí rimatore vernacolo sulle orme dell'amico suo Carlo Porta. La *Prineide* (*sogn*), che com-

T. Grossi

pose nel 1815 per detestare l'eccidio del ministro Prina, consumato dal popolo l'anno antecedente, e mordere il restaurato governo austriaco, gli procurò una breve prigionia; la *Fuggitiva* (1816), novella in ottava rima, che, fantastica e sentimentale, mirabilmente secondava il gusto del tempo e fu da lui stesso recata poi in italiano, gli diede nominanza di poeta. Questo lieto successo lo incoraggiò a proseguire per la sua via, scrivendo nello stesso metro e nella lingua letteraria la piú ampia *Ildegonda* (1820), e ponendo mano ad una terza novella *Ulrico e Lida*, che però non mise fuori se non nel 1837.

Coll'intento di emulare il Tasso, compose frattanto un poema eroico in quindici canti, *I Lombardi alla prima crociata* (1821-26), non meritevole per vero della lode con cui lo preannunziava il Manzoni nel capitolo XI dei *Promessi Sposi*. Vi manca infatti la concezione epica della grande impresa cristiana, la quale si riduce a far da cornice al racconto d'un'azione di famiglia e degli amori di Giselda per il Saladino, figlio del Sultano d'Antiochia. Dal poema, cui non si possono però disconoscere i pregi della verseggiatura facile ed armoniosa, dello stile scorrevole e della vivezza nelle descrizioni e nelle scene affettuose, ricavò il Grossi un lauto guadagno; ma n'ebbe anche molte amarezze per le aggressioni d'una critica acerba e scortese. Tuttavia scrisse ancora il romanzo, concepito nel 1831 e messo a stampa tre anni dopo; ma poi, stanco di quegli assalti, abbandonò l'esercizio dell'arte e aperse studio di notaio (1838). Visse cosí, agiato e tranquillo, fino al 1853, né tornò ai giovenili diletti della poesia se non per qualche domestica occasione e per le Cinque Giornate. La patria gli eresse un monumento, e ne dettò l'epigrafe Alessandro Manzoni, che del Grossi era stato tenero amico e lo aveva ospitato in sua casa per una quindicina d'anni fino al 1837.

Il *Marco Visconti*.

4. L'opera piú notevole dello scrittore bellanese è senza dubbio il *Marco Visconti*. L'azione si svolge nel 1329 parte a Limonta sul lago di Como, parte a Milano e parte nel castello di Rosate; soggetto, i casi di Bice del Balzo che, sposa ad Ottorino ed amata da Marco Visconti, muore vittima della perfidia d'un castellano di Marco, il Pelagrua, e di Lodrisio Visconti. I personaggi principali sono storici, ma in gran parte immaginarie le qualità morali che loro si attribuiscono, come è tutta inventata la favola. Povero

di fantasia, il Grossi ha lavorato sulle situazioni manzoniane, modificandole, trasformandole, arrivando perfino a situazioni che di quelle paiono il contrapposto, e ne ha congegnato un ordito originale solo nell'apparenza; mentre d'altro canto scegliendo un soggetto medievale, prendendo dalla storia i protagonisti, intercalando nel racconto alcune liriche messe in bocca a menestrelli del tempo, ha seguito gli esempi dello Scott. Non vi ha nel *Marco Visconti* né quella perfetta rappresentazione d'un'età storica, né quella efficace pittura di caratteri che abbiamo ammirato nei *Promessi Sposi*; anzi il medio evo vi è ritratto con linee e tinte o anacronistiche o fittizie, e i personaggi sono figure generiche, senza una ben rilevata individuazione che te le imprima nella mente.

Non ostanti questi difetti, il libro incontrò grande favore, soprattutto per quell'onda di sentimentalità che dalla figura di Bice, delicata fanciulla struggentesi in un sogno d'amore, si diffonde su tutta la narrazione. E ancor oggi se ne leggono con piacere alcuni tratti, come il commovente episodio dell'annegato, certe vivaci ancorché poco storiche rappresentazioni di costumanze medievali, l'arrivo di Marco al suo castello di Rosate, le colorite descrizioni dei luoghi. Lo stile è abbastanza facile e ben temprato, senza affettazioni od asprezze. Alquanto ricercata e non esente da lombardismi è la lingua, assai piú simile a quella variegata della prima edizione de' *Promessi Sposi*, che a quella spigliata e viva della seconda.

Massimo D'Azeglio.

5. Se un'alta idealità morale ed umana ispira il romanzo manzoniano, se puramente artistico è l'intento del *Marco Visconti*, un'idealità patriottica domina i romanzi di Massimo Taparelli D'Azeglio (1798-1866). Figlio d'antica e nobile famiglia torinese, Massimo preferí ben presto alla vita dilettosa e frivola lo studio e il lavoro. Dal 1820 al '26 dimorò quasi sempre a Roma, attendendo alla pittura, di paesaggio prima, storica poi. Mentre lavorava ad un quadro rappresentante la disfida di Barletta (1503), pensò che « per mettere un po' di foco in corpo agl' Italiani » quel fatto sarebbe riuscito piú efficace raccontato che dipinto, e nel 1833 pubblicò l' *Ettore Fieramosca*, dove si svolgono bensí casi privati e fantastici: l'amore del forte campione italiano per Ginevra, moglie d'un altro italiano, campione dei Francesi; la violenza usata a lei dal duca Valentino; la morte del marito nella zuffa di Barletta, e

L'Ettore Fieramosca.

di Ginevra in seguito a quella violenza; ma codesti casi sono sopraffatti dalla scena storica, diretta a fomentare negli Italiani l'avversione agli stranieri e l'amore dell'indipendenza. Il romanzo, concepito e disegnato con larghezza e solidità di linee, piace come pittura d'un notevole avvenimento, ben colorita e atteggiata ad un significato ideale, ma gli manca quella finezza d'esecuzione che assicura lunga vita alle opere d'arte.

Il *Niccolò de' Lapi*.

Piú accurato è lo studio dei particolari, ma meno fresca l'ispirazione nel *Niccolò de' Lapi o i Palleschi e i Piagnoni* pubblicato nel 1841. Vi si narrano le vicende di una famiglia popolana durante l'assedio di Firenze; ma anche qui il D' Azeglio non trae tutto il partito che potrebbe, dalle situazioni da lui immaginate, intento com'è a colorire il quadro dell'epica lotta sostenuta da quella città per la sua indipendenza e a mostrare come questa lotta si rifletta entro alle mura di casa i Lapi. Prosatore semplice e schietto, anzi talvolta un po' trasandato, egli narra e descrive con ispontanea disinvoltura; spesso varia di dialoghi il racconto; è insomma, quanto alla forma, uno dei piú felici imitatori del grande Lombardo. Ma come creatore di caratteri gli rimane di gran lunga inferiore, ché i suoi personaggi nella loro perfetta e inalterabile bontà o malvagità non vivono della vera vita, e solo uno, una macchietta secondaria, è rimasto impresso nella mente dei lettori: Fanfulla, curioso tipo di soldato ridanciano, ma in fondo buono ed onesto.

La vita politica del D'Azeglio.

Pochi anni dopo la pubblicazione del *Niccolò de' Lapi*, il D'Azeglio, detto addio all'arte, entrò nella vita politica propugnando cogli scritti un programma di azione temperata, d'accordo coi principi italiani, in favore dell'indipendenza nazionale. Ma scoppiate le rivoluzioni e la guerra, non dubitò di farsi invece persuasore di risoluzione e fermezza, e indossata la divisa pontificia, combatté contro gli Austriaci a Vicenza il 10 giugno 1848, riportando una grave ferita. Dopo il disastro di Novara, presidente del Ministero e fautore d'una politica saviamente liberale, consigliò a Vittorio Emanuele e sottoscrisse il celebre proclama di Moncalieri, sacrificando la sua popolarità alla fortuna delle libere istituzioni e della patria. Nel '52 lasciò il potere al Cavour, col quale era venuto in dissidio; ma quando i tempi lo richiesero, prestò ancora l'opera sua alla Nazione risorgente, come plenipotenziario a Parigi e a Londra, commissario del Re in Romagna e governatore

di Milano (1859-60). Ne' suoi ultimi anni, pur non cessando di partecipare alla vita pubblica nelle discussioni del Senato e negli scritti, si tenne in disparte e amò rievocare le memorie piú dolci della sua esistenza, scrivendo *I miei ricordi* (fino al 1846), libro storico e insieme educativo, nel quale tutta si rivela quella forte e nobilissima tempra d'uomo, modello insigne di virtú, di saldo carattere, di inconcussa devozione all'Italia.

C. Cantú.

6. Alla schiera dei romantici puri s'accompagna anche Cesare Cantú di Brivio in provincia di Como (1804-1895), che del Manzoni si piacque vantarsi, forse piú ch'ei non fosse in realtà, discepolo ed amico, e che « per commento ai *Promessi Sposi* » pubblicò nel 1832 i suoi ragionamenti *Sulla storia lombarda del secolo XVII.* Popolarissimo fu il suo romanzo *Margherita Pusterla* (1838), racconto storico e fantastico insieme d'una congiura milanese del secolo XIV, volto ad un intento d'educazione morale. Effetti estetici piú violenti che il Grossi, cercò il Cantú nei contrasti dei sentimenti e delle scene; piú largo uso e sicuro fece dell'erudizione storica; da fonti piú numerose dedusse i succhi nutritivi della sua arte. Pure non riuscí a far opera lungamente vitale, ché della *Margherita*, com'è difettosa l'organica struttura, cosí sono scialbe, chi le consideri nel loro essere intimo piú che nella loro teatrale esteriorità, le figure.

Ingegno agile e versatile, tempra portentosa di lavoratore infaticato fino alla piú tarda vecchiaia, il Cantú scrisse moltissimo: in poesia, sermoni, novelle, inni sacri, liriche varie; in prosa, oltre al romanzo, libri educativi per il popolo, opere di erudizione storica e di storia. Fra queste grandeggia per l'immensa mole del materiale ordinatamente raccoltovi, la *Storia universale*, pubblicata per la prima volta in trentacinque volumi dal 1838 al '46, dalla quale germogliarono, come grossi rami intorno ad un gran tronco, numerosi altri lavori illustrativi di questi o quelli avvenimenti, di questi o quei tempi. Nessuno può negare che queste ampie compilazioni abbiano giovato assai alla coltura storica degli Italiani, diffondendo la notizia di età e di popoli dianzi quasi ignorati; nessuno può contendere al Cantú la lode di prosatore copioso, rapido, vivo, efficace, ancorché talvolta, per manco di lima, scorretto. Ma è pur d'uopo riconoscere che nella fretta e nell'ardore del lavoro ei cadde spesso in inesattezze ed errori, e, colpa

Opere storiche del Cantú.

più grave, portò nell'esposizione dei fatti (che vien perciò ad essere non di rado mutilata o falsata) e nei giudizi sulle vicende storiche, sulle opere d'arte, sulle istituzioni e sugli uomini, tutta l'acre partigianeria d'un clericale intollerante. Come nella storia civile dei tempi più antichi e nella storia letteraria egli condanna tutto ciò che discorda dalle sue permalose idealità di moralista cattolico, così sfoga in sarcasmi e in aperte riprovazioni l'acrimonia del suo animo, inacidito da risentimenti e rancori, quando narra la storia del nazionale risorgimento. Eppure per la libertà e l'indipendenza aveva egli stesso patito prigionia e persecuzioni dall'Austria.

Non immuni dai difetti che abbiamo notato nelle maggiori opere storiche, ma più giovevoli all'avanzamento della scienza sono le monografie del Cantù intorno al Parini (1854), al *Conciliatore* e ai Carbonari (1878), al Monti (1879) e ad altri particolari argomenti, nelle quali meglio appare, sorretta dalla sagacia del ricercatore e dal lume vivo dell'erudizione originale, l'abilità dello scrittore nel cogliere e fermare i lineamenti morali degli uomini e dei periodi storici.

Il teatro tragico.

7. Se i *Promessi Sposi*, e di per sé e rinvigorendo l'andazzo dell'imitazione scottiana, stimolarono gli ingegni italiani al romanzo storico, il *Carmagnola* e l'*Adelchi*, e di per sé e promovendo l'imitazione dello Shakespeare e de' grandi tragici tedeschi, diedero alle nostre scene un nuovo genere di tragedia, storica nell'argomento, larga e complessa nello sviluppo dei casi e dei caratteri, libera nella forma. Nessuna opera veramente insigne uscí da codesto avviamento; ma la *Beatrice di Tenda* (1825) e *I Fieschi e i Doria* (1829) del cremonese Carlo Tedaldi Fores si fanno ancora pregiare alla lettura per qualche carattere ben delineato, per l'efficacia d'alcune scene, per la scioltezza del verso e per l'audace ampiezza del concepimento; né vogliono esser passate sotto silenzio le tragedie (*Bondelmonte*, *Pia dei Tolomei*, ecc.) di Carlo Marenco di Cassolnuovo in Lomellina (1800-46), che ebbero il loro quarto d'ora di popolarità anche per certo spirito di temperato patriottismo. Il Pellico, sappiamo (pag. 225), esordí in quell'arringo colla *Francesca*, alfiereggiando, e seguitò poi con altre undici tragedie (1820-33), di cui solo sette furono pubblicate; ma quantunque trattasse di preferenza, come i suoi confratelli in romanticismo, argomenti desunti

lla storia del medio evo, non ismise mai una cotal timidezza nel giovarsi della libertà che la nuova maniera i consentiva. Le sue tragedie — sian ricordate ad onore *Eufemio di Messina*, l'*Ester d' Engaddi*, l' *Iginia d' Ai* — sono semplici nell' intreccio; non hanno larghezza svolgimento né esattezza di rappresentazione storica; caratteri dei personaggi vi sono tratteggiati con cura a senza rilievo, le passioni tenute lontane da ogni vionza. Queste composizioni drammatiche, benché non prive qualche pregio modesto nel dialogo, nello stile, nella erseggiatura, non meritano davvero un posto cospicuo ella storia dell'arte. Ma sí in questa e sí nella storia del atrio Risorgimento, il Pellico vive glorioso per un'operetta prosa, *Le mie prigioni*.

8. Principal redattore del *Conciliatore* (pag. 255), egli oveva essere già caduto in sospetto della polizia austriaca, uando una lettera intercettata diede o parve dare la prova ella sua partecipazione alla Carboneria. Fu perciò tratto arresto il 13 ottobre del 1820 e trasportato poi nelle arceri di Venezia, dove il 22 febbraio del 1822 udí legere sulla Piazzetta di S. Marco la sua condanna a morte, ommutata in quindici anni di carcere duro da scontarsi ella rocca dello Spielberg in Moravia. In sua gioventú Pellico aveva seguito una filosofia tra scettica e deistica, ibera dai vincoli del dogma positivo; ma la sua indole entimentale ed incline al misticismo non era fatta per e rigide induzioni e le negazioni del razionalismo; talché on appena lo colpí la sventura si ridestò in lui una sete rdente di fede, che non tardò a ricondurlo alle credenze alle pratiche della religione cattolica. E dalla religione gli attinse la forza per resistere alle indicibili pene della unga prigionia e la virtú del perdono.

S. Pellico.

Graziato nel 1830, tornò in Italia e dimorò quasi sempre a Torino, segretario in casa Barolo, finché nol colse a morte nel 1854. I patimenti gli avevano fiaccato il corpo lo spirito; le tendenze innate e le suggestioni d'un fratello gesuita fecero il resto. Tormentato da malori fisici e morali e afflitto dai disinganni, perdette ogni fiducia nella felicità terrena e pur senza rinnegare le aspirazioni de' suoi giovani anni, queste sottomise ad un esagerato pietismo fino a riprovare i moti del '48, a sostenere doversi aspettare la redenzione della patria dalla Provvidenza e dal ravvedimento degli oppressori, e a non celare la sua sim-

patia per il potere temporale dei Papi. Ma fu intolleranza crudele l'amareggiare, come fecero alcuni, gli ultimi anni d'un uomo, che alla patria aveva dato il fiore della vita ed un libro che nocque all' Austria piú d' una battaglia perduta e piú degli inni rivoluzionari.

Le *Mie Prigioni.*

9. Le *Mie prigioni*, pubblicate per la prima volta a Torino nel 1832 e subito lette dovunque con grande avidità nell'originale e in quasi tutte le lingue moderne, sono la storia della vita del Pellico dal giorno dell'arresto fino alla liberazione. La politica a studio ne è esclusa; ma quella narrazione semplice, tranquilla, improntata alla piú schietta sincerità riesce piú efficace di qualsiasi recriminazione a suscitare lo sdegno contro un governo che condannava ad una continua tortura dello spirito e del corpo uomini non d'altro rei che di amare la patria.

Pur non a questo scopo mirò il Pellico scrivendo il suo libretto; sí a confortare qualche infelice col racconto de' suoi mali e delle consolazioni a lui largite dalla religione, ad attestare che l'umanità non è cosí iniqua come si suole rappresentare, a diffondere sentimenti d'amore, ad offrire un esempio di energico volere e di giudizio pacato. Un'aura di virile rassegnazione spira da tutto lo scritto; ivi non ombra di partigianeria, non uno scatto d'ira, non un impeto di disperazione. Il prigioniero, sempre vigile contro ogni men che nobile moto del suo cuore, sempre pronto a scorgere il bene nel brutto mondo che lo circondava, aveva scrutato con mirabile serenità ogni suo sentimento durante la decenne angoscia. Ora lo scrittore chiama a raccolta e trasceglie i dolorosi ricordi, intreccia la descrizione della sua vita esteriore all'analisi interna, parla dei confidenti colloqui e delle tenere amicizie con qualche compagno di sventura, dà bel rilievo alle figure dei pietosi incontrati in quegli anni di patimenti, tutto illumina della luce d'un'alta idealità religiosa ed umana e con fine e spontaneo senso d'arte compone un libro che insieme commuove, conforta, diletta. Pari alla schiettezza del contenuto è il candore della forma, specchio tersissimo del pensiero e del sentimento. Semplice e piano lo stile; fresca e pura, se togli qualche rara affettazioncella e « una lievissima ombra di provincialismo », la lingua. Non ha piú elegante naturalezza la prosa della prima edizione dei *Promessi Sposi*.

10. La novella in versi, che dicemmo essere stato un

altro dei generi piú cari ai romantici, fu rimessa in onore dal Grossi. In tutte e tre le sue, il tema fondamentale è un amore contrastato, cui consegue la morte cristianamente rassegnata della fanciulla; e la sentimentalità malinconica che è insita in siffatti temi, acquista rilievo dalle situazioni fantastiche lugubremente colorite, dalla forzata espressione degli affetti, dall'onda molle dell'ottava. Questi caratteri passarono dalla *Fuggitiva* e dall'*Ildegonda* alle numerose novelle composte allora quasi in ogni parte d'Italia. In Lombardia il Cantú intrecciò nell'*Algiso* (1828) una storia d'amore ai fatti della Lega lombarda; Giovanni Torti (1774-1852) narrò i casi d'una fanciulla sfuggita alle insidie di Cesare Borgia (*La Torre di Capua*, 1829); e il Pellico scrisse la prima delle sue dodici *Cantiche* in isciolti, che hanno per soggetto immaginose storie medievali d'amore, di sciagure, di sacrifizi. In Toscana Bartolommeo Sestini da San Mato presso Pistoia (1792-1822) svolse in quattro canti d'ottave la leggenda della *Pia de' Tolomei*, che Dante aveva suggellato in quattro versi indimenticabili (*Purg.*, V., 133-6). Nella Calabria infine, alcuni poeti traendo ispirazione non pur dalle novelle dei romantici lombardi, ma dai poemetti del Byron e dalla stessa natura selvaggia del loro paese, narrarono, in ottave e in isciolti, fantastiche storie di fanciulle rapite o abbandonate, di briganti, di truci vendette, ponendo la scena nelle spelonche dei banditi, nelle foreste interminate, nei conventi solitari della Sila.

La novella in versi.

11. Il Grossi si mostrò pure buon fabbro di *ballate* o *romanze* nelle liriche inserite nel *Marco Visconti*. Ma quanti altri cultori di codesto genere popolareggiante non si potrebbero annoverare! Nelle *Melodie* di Samuele Biava da Vercurago nel Bergamasco (1792-1870) son da lodare la varietà dell'ispirazione, civile, domestica, religiosa, la vivezza delle descrizioni, la semplicità dello stile, la molteplice snellezza dei metri. Monocorde è invece la lira di Pietro Paolo Parzanese da Ariano irpino (1810-52), che nei *Canti popolari* e nei *Canti del povero* disse in forma studiatamente modesta le miserie e i dolori della moltitudine villereccia assurgente dalla contemplazione della natura al pensiero di Dio, e nel 1847 inneggiò ai martiri della causa italiana.

La Lirica romantica.
S. Biava.

P.P.Parzanese.

Alla patria diè il canto anche Arnaldo Fusinato da Schio (1817-89), che combatté valorosamente nel 48 e nel 49

A. Fusinato.

e dotato di facile vena godette per alcun tempo di grande popolarità per le sue poesie sentimentali (*Suor Estella*, *Le due madri*, ecc.) e più meritamente per le sue gaie poesie giocose e satiriche (*Lo studente di Padova*, *Il medico condotto*, ecc.). Nel Veneto sonò pure ammirata nel secondo quarto del secolo la voce di Luigi Carrèr, nato e vissuto quasi sempre a Venezia (1801-50), buon prosatore intorno a soggetti di critica letteraria ed artistica, elegante espositore di leggende italiane ed esotiche nelle ballate (*La sposa dell'Adriatico*, *Il cavallo d'Estremadura*, ecc.), fine ricercatore dei segreti dell'anima nei sonetti, caldo descrittore delle bellezze naturali negli sciolti foscoliani dell'*Inno alla Terra*.

L. Carrèr.

Dei quali lirici, scelti ad esempio fra i tanti, il Parzanese per la calma dello stile accuratamente lavorato, il Carrèr per l'unità della concezione, la determinatezza del disegno, il decoro delle movenze e la serenità dell'ispirazione, tengono del classico e alquanto s'allontanano, massime il secondo, dai romantici schietti che qui abbiamo passato in rassegna.

Il romanticismo individuale o classicheggiante.

12. Il Carrèr bellamente rispecchia le condizioni della letteratura e degli spiriti nel Veneto, dove, pur fra il trionfare delle idee e delle fantasie romantiche, la salda educazione classica teneva vivo il culto d'una corretta compostezza nelle forme dell'arte. In Toscana la natural tempra degli ingegni e la tradizione letteraria paesana ripugnavano alle esagerazioni e alle stravaganze del romanticismo lombardo, e la fiorentina *Antologia* (vedi pag. 254), quantunque seguace del nuovo avviamento letterario, pur cercava di moderarne gli eccessi. Non par dunque caso che quello tra' Romantici che alle dottrine della scuola diede l'impronta personale, dopo il Manzoni, più rilevata e nel professarle attinse forza da un copioso e ben digerito corredo di coltura classica, Niccolò Tommasèo, nascesse, nel 1802, in una terra pur dianzi soggetta alla Serenissima, a Sebenico in Dalmazia, compisse a Padova i suoi studi di legge e nel 1827 ponesse stanza a Firenze, dove fu uno dei più operosi collaboratori di quella rivista, finché nel 1832 il governo granducale non la soppresse.

N. Tommaseo.

Ingegno e carattere ebbe il Tommaseo singolarissimi, per original gagliardia e versatilità l'uno, per intemerata saldezza l'altro; per certo amore della contradizione e del paradosso, quello; per un'ombrosa salvatichezza e un'intol-

leranza superba, questo. Scrisse moltissimo, quasi in ogni genere di composizione e intorno alle piú disparate materie: poesie, novelle, romanzi, libri opuscoli articoli di religione, di morale, di pedagogia, di storia, di politica, di filosofia, di critica letteraria, di filologia, sempre dominato da un alto sentimento morale, sempre inteso ad un nobile fine, l'educazione mediante il sapere. Educativo fu anche l'esempio della sua vita, tutta trascorsa in una povertà onorata e sdegnosa. Obbligato a lasciare Firenze, esulò a Parigi, visitò poi la Corsica e vi raccolse i canti popolari che pubblicò insieme con quelli toscani, greci ed illirici; nel 1839 approfittando d'un'amnistia concessa da Ferdinando I, si stabilí a Venezia, dove sofferse la prigionia dell'Austria e nel 48 partecipò con Daniele Manin al governo provvisorio. Caduta Venezia, emigrò a Corfú, quasi cieco, e di là a Torino (1854). Ivi e poscia a Firenze (dal 1865) seguitò a vivere del suo lavoro, nulla chiedendo per sé e ricusando onori e favori ed uffici, offerti al venerando patriotta dal popolo e dal governo dell'Italia risorta. A Firenze morí nel 1874.

L'opera letteraria del Tommaseo.

13. Nei versi, un po' duri ma densi di pensiero e di sentimento, il Tommaseo trasse accenti nuovi da svariate fonti d'ispirazione, dalla natura, dalla scienza, dall'osservazione psicologica e del consorzio umano, e rinnovò forme e modi, felicemente tentando anche la restaurazione della metrica classica. Nelle prose, quantunque talvolta l'eccessivo amor dell'antitesi, la concisione e la concinnità un po' artificiose e qualche ricercatezza dien troppo a vedere il lungo studio ch'ei poneva nel martellare i suoi robusti periodi, pure a lui conviene come a pochi altri la lode di stilista insigne: « purgatezza, proprietà, ricchezza di lingua, perspicuità, numero, vigore, felice arguzia sono, e non tutte, le sue doti ».

Filologo, accoppiò alla vasta erudizione un finissimo senso della lingua e lasciò monumenti cospicui del suo sapere nel *Dizionario dei Sinonimi* (1830) e nel *Dizionario della lingua italiana* (Torino, 1856 sgg.), per non dire d'altre minori, ma non meno notevoli scritture. Critico, riprese dal Foscolo e svolse con maggior larghezza e piú saldo fondamento di studi, il concetto che le opere letterarie devono essere considerate nel loro tempo e illustrate mediante la conoscenza dell'anima e della coltura degli autori; sentí e con analisi squisita riuscí a far sentire le bel-

lezze dei classici. Il *Dizionario estetico* (1840), i volumi *Bellezza e civiltà* (1857), *Ispirazione e arte* (1858), *Storia civile nella letteraria* (1872) sono opere che ancora si consultano e si leggono con profitto e diletto; nel *Commento alla Commedia* e nelle dissertazioni dantesche si trovano raffronti, osservazioni, idee e spunti di idee che altri oggi svolgono e che paiono novità pur fra tanta luce di studi intorno al poeta divino.

Ma pur troppo, la fede religiosa, vivamente e profondamente sentita, le convinzioni morali, il concetto, che il Tommaseo aveva comune co'romantici lombardi e ch'egli recò alle ultime conseguenze, del fine educativo della letteratura e l'innato spirito di contradizione, turbarono spesso la serenità del critico, specie nei giudizi sui contemporanei. Incline a indulgenza verso i mediocri, fu censore severo, acre, perfino maligno di quasi tutti gli scrittori che a' suoi dí incontravano maggior favore, dal Foscolo al Leopardi; e dalla sua vena inesauribile di polemista fortissimo scaturirono contro di loro biasimi e frizzi non sempre conformi a quello spirito cristiano che pur era assai volte il motivo della riprovazione.

G. Mazzini critico e scrittore.

14. Di quel grande apostolo dell'unità italiana e agitatore politico, che fu Giuseppe Mazzini (1805-72), non è nostro ufficio parlare ampiamente; sí toccare, come di critico geniale e scrittore vigoroso, pei suoi articoli letterari (*L'amor patrio di Dante*, *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi*, *Saggio sopra alcune tendenze della letterat. europea nel sec. XIX*, *Del dramma storico*, ecc.) pubblicati nell'*Indicatore genovese* e nel *Livornese*, nell'*Antologia*, nella *Giovine Italia* e raccolti negli *Scritti d'un italiano vivente* (1847).

Seguace fin dall'età giovenile delle dottrine romantiche, il Mazzini accetta e co' suoi sentimenti di politico e di filosofo ravvalora il concetto che l'arte debba tendere al perfezionamento morale dell'uomo. Come in politica, in filosofia e in religione combatte l'individualismo e pone la base del consorzio sociale nell'Umanità, cosí vede il fondamento dell'arte nella verità universale liberamente interpretata dal genio; e vagheggia una letteratura europea, anzi cosmopolita, risultante dall'universalizzarsi delle idee e dei caratteri nazionali. Nella sua avversione all'individualismo, sdegna l'arte che esprime sentimenti personali o concetti alieni da quella ch'egli giudica verità uni-

versale; se la vita ei concepisce come una « missione », l'arte come un « sacerdozio d'educazione ». Ond'è che le alte idee patriottiche, morali e umanitarie, splendenti al suo pensiero, sono per lui, critico, la principal misura del valore d'un'opera estetica. Ne' suoi scritti letterari il Mazzini è prosatore vivo e corretto, ad ora ad ora semplice o immaginoso, con una lieve tinta di classicismo, quasi sempre senza quel mistico formalismo che non di rado aduggia i suoi scritti politici.

F. D. Guerrazzi.

15. Essenzialmente romantico fu pure Francesco Domenico Guerrazzi, ma con un buon pizzico di rettorica classicheggiante, commista e sovrapposta all'enfasi sentimentale del romanticismo straniero, in ispecie byroniano, da cui piú che dall'italiano dipende. Nacque a Livorno nel 1804 e crebbe, libero di sé, ad un'esagerata coscienza del proprio valore, a smisurati disegni. Studiò leggi a Pisa ed esercitò in patria l'avvocatura con prospero successo. Animo risoluto e tenace, cuore ardente d'amore per la libertà, sofferse persecuzioni e prigionia sotto il governo granducale e nel '48 ebbe gran parte nei moti toscani, ministro dell'interno nel Gabinetto presieduto dal Montanelli, triumviro col Montanelli stesso e col Mazzoni dopo la fuga di Leopoldo II, dittatore col nome di Capo del potere esecutivo negli ultimi giorni della libertà, processato come reo di lesa maestà al ritorno del Granduca e condannato alla pena dell'ergastolo, commutata poi nell'esiglio in Corsica. Nemici ebbe molti, e la passione di parte aggravò il giudizio sull'opera sua di agitatore popolare e di governante; ma la sua indole e il suo contegno rendono legittimo il dubbio ch'egli mirasse piú che all'attuazione d'una alta idealità patriottica al soddisfacimento della sua smodata ambizione. Dopo la proclamazione del Regno fu piú volte eletto deputato, e alla Camera e negli scritti seguitò con violenza la lotta contro quella ch'egli chiamava l' « empia setta » dei moderati. Infine corrucciato cogli uomini e col mondo, si ritirò in villa presso Cecina e là morì nel 1873.

I romanzi dei Guerrazzi.

L'agitata vita politica diede spesso occasione al Guerrazzi di maneggiare la penna con destrezza e irruenza di schermidore provetto e impetuoso in difesa di sé stesso e contro i propri avversari; ma la sua fama di letterato è specialmente raccomandata ai romanzi, il primo dei quali in ordine di tempo è la *Battaglia di Benevento* (1827-28),

in ordine di pregio l'*Assedio di Firenze* (1836). In quello il giovane scrittore tessé intorno alla catastrofe degli Svevi una vasta tela d'intrighi e di passioni violente, rappresentando con tinte accese e con tocchi gagliardi scene orridamente tragiche e su tutto diffondendo come una nube di disperazione e di pessimismo. Nell'*Assedio di Firenze* lampeggiano ad ogni pagina fiamme di amor patrio dalla rappresentazione viva, solenne, eloquente della caduta d'un gran popolo. Il Guerrazzi diceva d'averlo scritto non potendo « combattere una battaglia » coll'intento « di eccitare la sensibilità della patria caduta in miserabile letargia »; e squillo di guerra fu infatti quel libro fra la generazione che preparò e combatté le epiche battaglie del Quarantotto. Oggi molti difetti vi si possono notare e nella struttura e nella condotta e nello stile, che allora sfuggivano agli spiriti trascinati dall'impeto del sentimento; pure sarebbe peggio che ingiusto negare al capolavoro guerrazziano ogni durevole merito d'arte.

Tennero dietro all'*Assedio*, numerosi altri romanzi storici, *Veronica Cibo*, *Isabella Orsini*, *Beatrice Cenci*, *L'assedio di Roma*, ecc., nei quali traspira sempre l'odio contro ogni maniera d'oppressione, e la fantasia dello scrittore si sbizzarrisce sempre piú nelle sue truci invenzioni. La lingua sí nei primi e sí in questi piú tardi frutti dell'ingegno del Guerrazzi è ricca, varia, di purissima lega; ma lo stile ha convulsioni strane e gonfiezze quasi secentesche, è spesso falso e rettorico, rivela insomma uno sforzo, che mentre tende all'effetto, riesce invece a scemarlo pur là dove nei fremiti, nelle invettive, nelle ironie vi è sincerità d'espressione. Men rilevati sono codesti difetti in alcune idealeggiate biografie di illustri italiani (1863-67) e nel *Pasquale Paoli*, narrazione storica della fine della libertà còrsa; e dispaiono quasi del tutto in certe scritture di piano argomento, come la *Serpicina* (1829), graziosa allegoria intesa a mostrare l'inferiorità dell'uomo rispetto alle bestie, e il *Buco nel muro* (1862), romanzo di costume e d'argomento moderno. Quivi lo stile è semplice e naturale nella vivezza della schietta parlata toscana, animato da una vena d'umorismo e da un soffio perenne di spontanea gaiezza.

G. B. Niccolini.

16. Cuore ardente d'amor patrio, ma intelletto piú calmo e sereno del Guerrazzi, ebbe pure un altro letterato toscano, Giambattista Niccolini, nato nel 1782 ai Bagni di

S. Giuliano presso Pisa e vissuto fino al 1861, quasi sempre a Firenze, nell'ufficio di « aggregato » all'Archivio delle Riformagioni, prima (1804-7), di professore di storia e mitologia nell'Istituto di belle arti, poi. Lezioni dette dalla cattedra sono in parte le sue prose, dove con bella vigoria di stile, non disgiunta però da una cotale affettazione rettorica, tratta argomenti di storia civile, di storia e di critica letteraria ed artistica, di filosofia, di lingua. Accademico della Crusca, seppe tenere il giusto mezzo fra il purismo pedantesco e la licenza, sostenendo la preminenza dell'uso vivo toscano sopra ogni altro dialetto, senza rinnegare l'importanza dell'uso letterario e difendendo i diritti della ragione contro la superstizione grammaticale. In politica fu dei primi che avessero il concetto dell'unità monarchica italiana, e già nel 1830 lo affermò pubblicamente nel *Giovanni da Procida*; fu dei pochi che non si lasciassero sedurre dall'utopia neo-guelfa, e pur fra gli entusiasmi suscitati dai primi atti di Pio IX, tenne fede all'idea di Dante, del Machiavelli e dell'Alfieri, che l'Italia non potesse risorgere per opera d'un papa. L'arte considerò e professò come un apostolato in servizio di codesti suoi principî politici, trasfondendo i suoi sentimenti liberali, unitari e antipapali nelle numerose liriche civili (per lo più sonetti), che compose dal 1796 al 1861 e nelle tragedie, che sono il principal titolo della sua gloria.

Le tragedie di G.B. Niccolini.

17. Imitatore del Monti nella cantica giovenile *La Pietà* (1804), amico e ammiratore del Foscolo, che lo adombrò nel Lorenzo Alderani dell'*Ortis* e che a lui dedicò un fascicoletto di poesie e la *Chioma di Berenice* (1803), il Niccolini entrò nell'arringo tragico traducendo i Greci e tentando (1810-14) di riprodurre la vita e l'arte antica in cinque tragedie originali, *Polissena*, *Ino e Temisto*, *Edipo*, *Agamennone* e *Medea*, d'argomento greco e fedelmente esemplate sui moduli classici, che però non mortificano in tutto la calda ispirazione del poeta. Ma a codesto tipo di tragedia non si tenne fermo gran tempo, e stimolato dagli esempi dello Shakespeare e del Byron e più tardi anche dello Schiller e del Manzoni, passò gradatamente non senza qualche peritanza o sosta o ritorno né senza qualche persistenza di spiriti classici, al dramma romantico. Delle tragedie che segnan le tappe di questa via, tre sole, *Matilde* (1815), *Rosmunda d'Inghilterra* (1839) e *Beatrice Cenci* (1838-44), non hanno altro intento che la rap-

presentazione di quegli amori romanzeschi e sentimentali e di quelle truci situazioni di che tanto si compiaceva l'arte romantica; nelle altre i propositi civili dello scrittore son sí palesi, che spesso i vecchi governi ne vietarono la pubblica recitazione e all'*Arnaldo* toccarono le censure pur dei liberali neo-guelfi. Col *Nabucco* (1819), trasparente allegoria della contesa fra il despotismo politico, il teocratico e la sovranità popolare, coll'*Antonio Foscarini* (1827) e col *Filippo Strozzi* (1847) il Niccolini infatti mirò a deprimere le varie forme del despotismo; col *Giovanni da Procida* (1830) e col *Lodovico Sforza* (1833) ad esaltare l'indipendenza e l'unità dell'Italia; coll'*Arnaldo da Brescia* (1843) a questo stesso e a combattere il potere politico dei Papi e la degenerazione temporale della Chiesa cattolica.

Non molto destro né sereno nell'indagine storica, — ne fanno fede la *Storia della Casa di Svevia in Italia* e quella del *Vespro siciliano*, deboli risultamenti degli studi intrapresi per il *Procida* e per l'*Arnaldo*, — il Niccolini ritrae nelle sue tragedie le istituzioni e le figure dei tempi andati in modo corrispondente piú al suo ideale che alla realtà. Di che non moveremo rimprovero all'artista; sí del non avere nel *Procida* fatta apparire sulla scena, a preparazione della catastrofe finale, la lotta fra la tirannide angioina e gli oppressi. Ma ammireremo ivi stesso la tragica grandezza del protagonista e alcuni episodi spicciolati; nel *Foscarini* la vigorosa, ancorché storicamente falsa, rappresentazione dell'ambiente politico veneziano; nell'*Arnaldo* la vastità solenne della concezione, il rilievo mirabile dei fatti e dei personaggi, il movimento vario delle scene e nelle scene, il quadro magnifico dei sentimenti e delle passioni popolari.

L'Arnaldo. L'*Arnaldo* è il capolavoro del Niccolini, piú che tragedia, poema drammatico, non destinato né adatto alla recitazione scenica. Quivi nelle grandi figure del frate bresciano, tribuno del popolo e ribelle all'imperatore e al pontefice, di Federigo Barbarossa e di Adriano IV si impersonano i tre principî, popolare italiano, ghibellino e guelfo in lotta fra loro; e dall'oppressione del primo per l'alleanza dell'assolutismo straniero col potere teocratico esce l'ammaestramento civile. Non soltanto nei cori, che all'azione strettamente si collegano, ma anche nei discorsi dei personaggi è palese l'ispirazione lirica piú che dramma-

tica, caratteristica del teatro del Niccolini; né questo è veramente pregio in tragedia, come non è pregio l'abbondanza eccessiva delle sentenze, per nobili e sane che siano. Loderemo invece sí nell'*Arnaldo* e sì nelle altre composizioni del poeta toscano, lo splendore dello stile, l'efficacia dell'espressione, la larghezza del dialogo, l'armonia varia e sostenuta della verseggiatura.

Il classicismo puro.

18. Il Niccolini che, classico per natura e per educazione, modifica la sua arte mediante un rigoglioso innesto di romanticismo, vien dunque a prender posto nella terza di quelle categorie di scrittori che abbiamo distinto in sul principio di questo capitolo.

Il puro classicismo aveva ancora i suoi apostoli, che davan precetti di serenità, di pacatezza e di misura nelle concezioni artistiche, che volevano tranquilla e linda la forma delle scritture, rotondi e sonanti i periodi, peregrine le locuzioni, che rifuggivano da ogni forestierume non pur di parola, ma di pensiero, che avevano piú cura del « magistero dello stile » che del concetto. Modelli per la lingua i trecentisti, per lo stile i cinquecentisti; corifei della scuola, con variate predilezioni personali e regionali, il Cesari, il Giordani, il Monti, il Foscolo, il Leopardi. I principî del piú austero purismo classico imperavano a Napoli in quella scuola (1825-47) di Basilio Puoti, che fu per il Mezzogiorno un vivaio di elette intelligenze e di nobilissimi cuori. In Toscana Luigi Fornaciari di Lucca (1798-1858), uomo di molta cultura e di finissimo gusto, giovò con opere grammaticali e filologiche e piú con una famosa scelta di *Esempi* a tener vivo il culto del « bello scrivere ». Là stesso e nello Stato pontificio piú altri seguivano le stesse vie, e critici piuttosto che artefici originali, davano esempi di prose forbitamente accademiche. I loro nomi non vivono se non nella cerchia ristretta degli studiosi, perché troppo spesso dimenticarono ciò che aveva detto il Leopardi che pur si vantava dei loro, la letteratura per esser classica dover essere anzi tutto moderna, e i classici greci e latini e italiani non doversi imitare nelle minuzie, ma nell'abito di scriver « pel tempo loro e secondo i bisogni, i desideri, i costumi e sopra tutto il sapere e l'intelligenza de' loro compatriotti e contemporanei ». Nondimeno quei paladini del buon gusto ortodosso non meritano i facili dispregi onde taluno suole colpirli, non pensando che essi, mentre tenevano desto il rispetto della tradizione patria e

della purezza linguistica, per via indiretta alimentavano il sentimento dell'italianità.

I classicisti romanticheggianti.

19. Sennonché nella pratica dell'arte, specie della poesia, raramente le dottrine dei classicisti e dei puristi furono attuate con assoluta rigidezza e senza concessioni alle idee e agli avviamenti della scuola romantica.

F. Romani.

Felice Romani, genovese (1788-1865), che più d'una lancia spezzò contro di questa, attingeva dalle letterature di Francia e d'Inghilterra, invise ai classicisti più intolleranti, i soggetti d'alcuni di quei melodrammi con cui risollevò a dignità d'opera d'arte codesto genere poetico (pag. 89) e che il Bellini e il Donizetti rivestirono delle loro soavissime melodie.

A. Maffei.

Delle letterature straniere diffondeva la conoscenza con traduzioni eleganti, se non fedeli, il trentino Andrea Maffei (1798-1885), classicista e montiano.

G. Rosini.

A Giovanni Rosini di Lucignano in Toscana (1776-1855), continuatore d'un episodio dei *Promessi Sposi* nella *Monaca di Monza*, autore d'altri romanzi storici e di lavori svariatissimi, la devozione alle vecchie massime non impediva di accogliere e praticare anche le nuove idee.

G. De Spuches.

In Sicilia Giuseppe De Spuches, palermitano (1819-84), traduttore di Euripide, imitatore del Monti, scrittore d'eleganza classica, indulgeva ai gusti del tempo colla novella medievale in ottave *Gualtiero*;

G. Turrisi Colonna.

e sua moglie Giuseppina Turrisi Colonna (1822-48), una delle migliori poetesse italiane per sincerità d'ispirazione e lindura di forma, univa allo studio di Dante, del Petrarca, del Leopardi e dei classici antichi quello del Byron. A Napoli, l'andazzo romanticheggiante portava un'onda di filosofismo e di sentimentalità nelle stanche forme della canzone petrarchesca e del sonetto, care ai classicisti; nell'Emilia la compostezza serena delle forme foscoliane e leopardiane si adattava ad ispirazioni malinconiche e sentimentali nei versi di Agostino Cagnoli da Reggio (1810-46) e di Antonio Peretti garfagnino (1815-58); e le Marche, dove più pura vigoreggiava la scuola del Monti e del Perticari, davano all'Italia il pesarese Terenzio

T. Mamiani.

Mamiani della Rovere (1799-1885), che nel classicismo schietto delle sue poesie trasfuse certa vaga morbidezza stilistica propria de' romantici.

Esule in Francia per delitto d'amor patrio, ministro di Pio IX durante il breve periodo del governo costituzionale (1848), ministro, ambasciatore, senatore dell'Italia risorta, il Mamiani fu filosofo di gran nome, ma anche

scrittore di *Prose letterarie* e di *Novelle, favole e narrazioni*. Negli *Inni sacri* (1829) in bellissimi sciolti montiani, volle allargare il concetto del Manzoni e « temperando l'idea cristiana colla forma greca, celebrare la virtú d'una religione virilmente educatrice ». Negli *Idilli* (1829), poveri d'ispirazione spontanea, ma ricchi di concetto, cantò le bellezze della natura in relazione col sentimento umano, abilmente schivando la tradizionale convenzione del genere pastorale e spesso facendo vibrare la nota dell'amore d'Italia.

La storiografia.

20. Il moto romantico, di cui abbiamo finora considerato gli effetti nell'indirizzo estetico della letteratura, provocò anche un rinnovamento profondo negli studi storici, perciocché fomentò l'amore della ricerca e dell'esame delle fonti rimettendo in onore i metodi muratoriani, e tolse voga alle narrazioni classicheggianti, piú curate nella forma che nella sostanza. Il che non può far meraviglia, chi pensi quanta parte abbia avuta la storia nella produzione artistica dei romantici (drammi e romanzi) e come uno dei canoni della scuola fosse la fedele rappresentazione del vero.

Fiorirono specialmente gli studi intorno al medio evo italiano, grazie non solo alle generali tendenze del romanticismo, ma anche all'esempio offerto dal Manzoni col suo *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica*. Di qui mossero le discussioni sulle relazioni dei Longobardi coi vinti Romani e sulla formazione delle classi antagonistiche nell'età dei Comuni, discussioni alle quali molti parteciparono, ma nessuno con sí copioso corredo d'indagini archivistiche come il napoletano Carlo Troya (1784-1858), nobil figura di erudito e di patriotta, autore altresí d'un libro *Del veltro allegorico di Dante* (1826) e d'una monumentale *Storia d'Italia nel medio evo* (1839 sgg.) rimasta pur troppo interrotta a Carlo Magno. In Piemonte Cesare Balbo (1789-1853), patrizio torinese, uomo di lettere e di stato, presidente del primo ministero costituzionale, levò fama di sé specialmente colla *Vita di Dante* (1839), di cui ebbe l'idea dal *Veltro* del Troya; e poi fra numerose altre opere storiche e politiche dettò in istile conciso e vigoroso, sebbene un po' duro, un *Sommario della Storia d'Italia* (1846), pregevole per il largo concepimento e il chiaro ordine dell'esposizione. In quei medesimi anni Michele Amari (1806-89), palermitano, entrava a grande

C. Troya.

C. Balbo.

M. Amari.

onore nel campo degli studi storici colla sua *Storia del Vespro siciliano* (1842), che gli costò l'esiglio a Parigi dal '42 al '48 e nuovamente dopo la Rivoluzione fino al '59. Bel monumento di solida dottrina e di assennato acume, quel libro, migliorato via via nelle successive edizioni, serba tuttora la sua capitale importanza e sta degnamente accanto alla *Storia dei Mussulmani di Sicilia* (1854-72), il piú solenne frutto della geniale operosità dell'Amari. Il quale dopo la proclamazione del Regno fu due volte Ministro dell'Istruzione, senatore e professore d'arabo a Pisa e a Firenze.

I Monumenta historiae patriae e l'Archivio storico Italiano.

All'attività individuale, feconda d'opere storiche erudite e divulgative, furono di stimolo e di aiuto l'istituzione della prima Deputazione di storia patria per opera di Carlo Alberto (1833) e la fondazione dell'*Archivio storico italiano* (1842). La Deputazione piemontese, che fu modello ai consimili istituti delle altre regioni italiane, avviò tosto l'edizione di documenti e cronache in una serie, sempre aperta, di sontuosi volumi (*Monumenta historiae patriae*). L'*Archivio storico* sorse a Firenze per l'ardita iniziativa del Vieusseux, cooperatore efficacissimo Gino Capponi (1792-1876), gentiluomo dotto e operoso, mecenate nel piú nobil senso della parola, che scrisse con rara dirittura di pensiero e in istile schiettamente elegante, di pedagogia, di politica, d'economia, di filologia e ci lasciò pure una pregevole *Storia della repubblica fiorentina* (1875). Nei volumi dell'*Archivio* venne a raccogliersi una messe ingente e preziosa di materiali e di memorie, la quale aumenta tuttora, giacché il periodico vive sempre e fiorisce, lustro d'Italia.

Carattere patriottico della letteratura.

21. L'Amari, sfatando la leggenda di Giovanni da Procida e dimostrando essere stato il Vespro opera di popolo, dava un severo ammonimento ad oppressori e ad oppressi. Nelle scritture storiche del Troya e del Balbo la concezione e la rappresentazione dei fatti si colorano della luce dell'idealità neo-guelfa. E già abbiamo notato che la piú gran parte delle opere d'arte e di critica discorse pur dianzi, cela propositi di rigenerazione morale e politica. Prima del Quarantotto infatti la letteratura fu « un'immensa officina di guerra » contro il despotismo straniero ed indigeno. Nei romanzi, nelle tragedie, nei melodrammi che musicati dal genio di Giuseppe Verdi suscitavano fremiti di patriottico entusiasmo, essa ritrasse, descrivendo altri

tempi e altri luoghi, le condizioni e le aspirazioni italiane e presenti; volse la storia all'ammaestramento politico; aguzzò lo strale della satira contro i dominatori e contro i sudditi imbelli o corrotti; intonò gl'inni delle rivoluzioni e delle guerre.

G. Belli.

Due grandi poeti satirici ebbe l'Italia nel periodo di cui discorriamo, Giuseppe Belli e Giuseppe Giusti. Il primo (1791-1863), romano e descrittore stupendo, ne' suoi duemila sonetti in dialetto romanesco, della vita, dei costumi, dei pensieri, dei sentimenti, delle superstizioni del popolo di Roma, non si propose per vero intenti nazionali; ma ne' molti sonetti, dove con caustica arguzia flagella la corruzione, il disprezzo delle leggi, il lusso sfrenato, la crudeltà delle persecuzioni politiche, tutti gli abusi insomma del governo di Gregorio XVI, diè a vedere spiriti sinceramente liberali e combatté una battaglia, certo non inefficace, contro la potestà temporale dei Pontefici. L'altro, il Giusti, accompagnò alla riprensione dei vizi locali della sua Toscana la manifestazione di concetti largamente italiani. Inferiore d'assai al Belli nell'ampiezza della rappresentazione del reale, lo supera di gran lunga nell'importanza civile.

G. Giusti.

22. Giuseppe Giusti nacque a Monsummano presso Pescia nel 1809, e fatti i primi studi a Firenze, a Pistoia ed a Lucca, s'inscrisse nel 1826 al corso di diritto nell'Università di Pisa; ma la laurea non ottenne se non nel 1834, perché essendo piaciute al giovanotto scapato più le panche dell'Ussero che quelle della Sapienza e avendo fatta più stretta conoscenza col commissario della Polizia granducale che co' suoi professori, il padre credette bene tenerselo a casa per più di tre anni. I codici e i tribunali non gli andavano a' versi; amava invece la letteratura, per la quale lasciò ben presto di far pratica d'avvocheria. E seguitò a studiar Dante (sul quale lasciò scritti e postille non ispregevoli), Virgilio, Orazio, Tacito, il Montaigne ed a comporre poesie, che gli diedero bella fama. La breve sua vita passò quasi tutta in Toscana, a Firenze, a Pescia, a Pisa, solo allontanandosene per isvagarsi da certe malinconie e rinfrancare la cagionevole salute in qualche viaggio, e per visitare nel 1845 a Milano il Manzoni innamorato della viva lingua fiorentina usata dal Giusti nelle sue poesie.

Caldo fautore dell'indipendenza, della libertà e dell'unità

della patria, solo per un momento, nel fervore delle illusioni suscitate da Pio IX, s'accostò all'idea federativa neo-guelfa; quanto alla forma di governo, nel '36 augurava un regime monarchico, ma poi ondeggiò, come portavano i tempi, fra monarchia e repubblica, ancorché sempre avesse a sdegno le esorbitanze dei demagoghi. Maggiore nella guardia civica di Pescia (1847), si dolse vivamente di non poter seguire, malazzato com'era, i volontari toscani sui campi di Lombardia; nel '48 fu deputato assiduo nella prima e nella seconda assemblea legislativa, ma nel '49 non volle, benché eletto, partecipare alla Costituente. Non fu avverso al ritorno dei Lorenesi; ma si ritrasse dalla vita pubblica, come gli altri liberali toscani, non appena vide il granduca affidarsi alle baionette dell'Austria. Pochi mesi dopo, il 31 marzo 1850, morí improvvisamente di tisi polmonare in casa dell'amico suo Gino Capponi.

Le poesie satiriche del Giusti.

23. Sempre viva era in Toscana la tradizione della poesia giocosa, ed allora, fra il '20 e il '30, il pubblico gradiva assai le strofe ridanciane e sol qua e là leggermente e bonariamente satiriche di Antonio Guadagnoli d'Arezzo (1798-1858). Il Giusti cominciò incerto fra questo genere, la lirica amorosa modellata sul Petrarca e una nuova specie di satira pratica e popolare, che balenava confusamente al suo genio e di cui è già piú che un accenno nella *Ghigliottina a vapore* e nella *Rassegnazione e proponimento di cambiar vita*, del 1833. Due anni dopo, il *Dies irae*, grido d'ira e di scherno sulla tomba di Francesco I, il carceriere dello Spielberg, dava principio a quella « epopea satirica di vari e molteplici suoni, ma moventi e ritornanti a un medesimo tono », nella quale il Giusti « rappresentò l'Italia dei tempi suoi e di scorcio il passato e nello sfondo l'avvenire ».

La dominazione forestiera, l'abbiezione dei principi italiani vassalli dell'Austria, i tentennamenti del Granduca, i metodi di governo oppressivi e corruttori, la sfacciata mutevolezza delle opinioni politiche, la viltà dei nobili devoti per interesse allo straniero, la stolta ambizione dei risaliti, la servilità del pecorame dicasterico, la sfiaccolaggine della gioventú, gli eccessi e le utopie delle nuove opinioni, la prepotenza degli arruffapopoli, tutte le piaghe della vita italiana in generale e toscana in particolare dal 1835 al '49, sono prese di mira dalla satira del poeta, ad ora ad ora faceta o ironica o sarcastica o apertamente

provatrice. Ma sotto il variar delle forme l'ispirazione sempre seria e muove dal desiderio del bene e dallo sdeno di non poterlo appagare; sicché quel riso non passa lla midolla e cela una profonda mestizia; non mai però o scoramento, ché il Giusti serba intatta la sua fede nel-'uomo e freme, ma non dispera. Di qui deriva che in lui a satira s'accorda felicemente colla lirica in un nuovo e riginal genere di poesia.

Osservatore acuto delle cose che gli stanno intorno, ne scorge recondite particolarità e relazioni, e congegna scenette e piccole storie vive e vere, procedenti con naturale svolgimento dal principio alla fine. Finissimo artista, tramuta abilmente la realtà in materia di poesia, tenendosi quasi sempre lontano dalla volgarità e non di rado inalzandosi a concetti elevati e a rappresentazioni largamente umane. Inesauribili il brio, l'arguzia, la lepidezza; sempre viva, precisa, energica l'espressione, cui serve mirabilmente la schietta lingua del popolo fiorentino con tutta la sua ricchezza di grazie, di motti, di frizzi; snelli, rapidi, svariatissimi i metri, quali presi dalla più ovvia tradizione, quali felicemente ringiovaniti, quali nuovi, con melodiosi intrecci di rime, con rincalzi di ritornelli vaghissimi.

Le poesie del Giusti ebbero, specie in Toscana, vera popolarità e andarono in giro ancor manoscritte, cercate, lette, commentate avidamente. Ora, caduta la memoria delle occasioni per cui furono composte, mutate le condizioni politiche e sociali, alcune hanno perduto di freschezza e d'interesse; ma d'altre molte non è ancora sfiorita, né sfiorirà la giovinezza, raccomandata alla figurazione di tipi, come Bécero della *Vestizione*, Girella, Gingillino, che pur troppo son d'ogni tempo e d'ogni paese, e all'espressione di sentimenti che rispondono ad alte idealità italiane ed umane. Alludo specialmente alla *Terra dei Morti*, con cui il Giusti rimbeccò l'ingiuria oltremontana, e al *Sant'Ambrogio*.

Le liriche

24. Oltre alle satire, il poeta di Monsummano compose alcune liriche, nelle quali espresse affetti teneri e delicati, sentimenti d'amore e la sua fede nel buono, nel bello, e nelle care illusioni. Quivi il patetico tocca talvolta la svenevolezza; ma dove ciò non accade, è spontanea semplicità, come negli *Affetti d'una madre*, o vigoria efficace di pensiero e di forma, come nelle none rime *A Gino Capponi*.

e le prose del Giusti.

Le piú notevoli prose del Giusti hanno atteggiamenti vari, né tutti lodevoli. Nelle sue *Memorie* (1845-49) scrive schietto, lucido, rapido, senza fronzoli, tenendosi lontano da ogni specie d'affettazione; nell'*Epistolario* invece, è palese il suo disegno di offrire al pubblico esempi di lingua parlata e modelli di stile; « invece dell'accademia togata c'è l'accademia vernacola; l'arte non giunge a nascondere l'artifizio, e la lima, soverchia, non aguzza lo stile, lo smussa ». Meno marcata è l'affettazione della proprietà paesana nel saggio *Della vita e delle opere di G. Parini* e nelle briose illustrazioni ai *Proverbi toscani*; ma in quello la forma ha certa andatura tra sprezzata e umoristica, che non bene s'addice al soggetto.

I poeti della patria.

25. Se togli un breve *coro* pei fatti di Modena del 1831, le poesie piú schiettamente politiche del Giusti per lo piú tengono il mezzo fra la lirica, la satira e l'epica: esempi il *Dies irae*, l'*Incoronazione*, lo *Stivale*, il *Delenda Carthago.* Altri poeti, come il Manzoni, il Leopardi e il Niccolini, avevano cantato e cantavano la patria nelle forme della lirica pura; ma l'altezza del tono e dell'arte vietava a quelle loro composizioni le vie della vera popolarità. Perciò ebbero piú facile diffusione e piú immediata efficacia nella grande opera del Risorgimento altre liriche, meglio proporzionate nei sentimenti, nei concetti, nelle immagini, nella lingua all'intelligenza delle moltitudini, e sonanti e snelle nei metri; le quali era agevole ritenere a memoria e potevano al caso ispirare e secondare la concitazione impetuosa della musica guerresca.

G. Berchet.

Il creatore di codesta lirica fu Giovanni Berchet (vedi pag. 223), che in versi di carattere popolaresco espresse i sentimenti dei liberali lombardi del '21. La cessione di Parga alla Turchia da parte dell'Inghilterra (1819), gli diede il soggetto per il polimetro *I profughi di Parga* (1824), dove nel rifiuto opposto da uno di quegli sventurati alle offerte d'un Inglese, suona il consiglio di non venir mai a patti coi nemici della patria, e nell'abbominazione di quell'infame mercato, la protesta contro la Santa Alleanza, trafficatrice dell'Italia nel Congresso di Vienna. Nelle *Romanze* (1824) il Berchet sdegna qualsiasi velo anche trasparente e avventa palesi i suoi dardi contro l'Austria e il principe di Carignano, reputato fedifrago; infine nelle *Fantasie* (1829), poemetto di cinque romanze, descrivendo i sogni d'un esule, contrappone i fatti gloriosi della

Lega Lombarda idealizzata all'importuna giocondezza, ai dolori, agli scoramenti de' suoi coetanei e li eccita a rivendicare la loro libertà e indipendenza. Non c'è in codeste poesie la finezza d'arte e di stile che contraddistingue l'ode del Manzoni *Marzo 1821*, non invano nota al Berchet: ma più rovente vi fiammeggia l'amor patrio, più fiero vi rimbomba l'eccitamento alla guerra contro gli oppressori.

Il poeta, esule fin dal 1821 in Inghilterra, in Francia, in Germania, dieci anni dopo mandò ancora il suo saluto al nostro bel tricolore sventolante, ahi per brev'ora, sulle terre emiliane, coll'ode *Su, figli d'Italia, su in armi coraggio!*; poscia si tacque. Ma i suoi versi, indarno braccati dalle polizie vigili e sospettose, correvano furtivi tra gli oppressi alimentando il sacro fuoco nei cuori. Nell'autunno del 1847 l'esule ripassò le Alpi e partecipò a' moti politici di Firenze e di Milano, propugnando la costituzione d'un regno dell'Italia superiore sotto lo scettro di Carlo Alberto. Dinanzi alle novissime azioni del generoso Carignano, il « Tirteo dei carbonari lombardi » mutava i vecchi rancori in devozione sincera. Pose poi stanza a Torino, dove fu due volte eletto deputato e dove morí a sessantott'anni nel 1851.

G. Rossetti.

26. Gabriele Rossetti da Vasto negli Abruzzi (1783-1854) aggiunse nel 1820 alla sua arcadica lira la corda patriottica e fu il poeta della rivoluzione napoletana, degli entusiasmi per l'ottenuta costituzione, degli sdegni contro il Borbone spergiuro. Esule a Londra, accompagnò co' suoi versi le vicende d'Italia e di tutti i popoli europei fino al '48, consertando ai sentimenti nazionali spiriti mistici e umanitari; vagheggiò una riforma della Chiesa cattolica e la caduta del potere temporale, propugnando le sue idee mediante una fantastica interpretazione della *Divina Commedia*; e dalla sua idealità politico-religiosa trasse ispirazione a tre apocalittici polimetri. Lungo esiglio sofferse per l'Italia anche Pietro Giannone da Camposanto presso Modena (1792-1872), che nel poemetto *L'Esule* (1829) rappresentò le occulte congreghe dei Carbonari, la crudeltà dei governi tirannici, i fremiti segreti delle cospirazioni, i patimenti dei fuorusciti, intrecciando ad un'azione di fondo storico episodi domestici e d'amore e su tutto diffondendo un'aura di *pathos* romantico. In Piemonte le aspirazioni e gli affetti dei liberali ebbero rimata manifestazione nelle canzonette vernacole di Angelo

P. Giannone.

A. Brofferio.

Brofferio da Castelnuovo presso Alessandria (1802-66), scrittore di svariata fecondità, che patí persecuzioni e prigionia per i moti del '31 e del '46, e nel Parlamento subalpino fu poi tenace oppositore della politica cavouriana.

A. Poerio e G. Mameli.

All'Italia diedero i canti e la vita Alessandro Poerio, d'una famiglia napoletana insigne per amor patrio, e Goffredo Mameli genovese, morti eroicamente l'uno a quarantasei anni nella difesa di Venezia (1848), l'altro a soli ventidue nella difesa di Roma (1849); cresciuto quello alla scuola del classicismo pariniano e leopardiano, questo portato da natura e dall'educazione alla sentimentalità languida e malinconica del tralignante romanticismo. Il Mameli nel '47 compose l'inno *Fratelli d'Italia*, che risonò per tutte le terre e su tutti i campi di battaglia della penisola nel 1848

L. Mercantini.

e nel '49; e già fin d'allora Luigi Mercantini di Ripatransone, finito professore nell'Università di Palermo (1821-72), aveva preso a celebrare co' suoi facili versi ogni piú notevole avvenimento italiano. Ai volontari garibaldini del 1859-60 egli darà l'inno popolarissimo: « Si scopron le tombe, si levano i morti ».

Non pregi d'arte insigni, ma la nobiltà della contenenza ideale ci rende cara codesta poesia della patria. Oggi, considerata freddamente, essa può parere rettorica; ma tale non parve ai nostri avi, quando quei versi erano la scintilla che faceva divampare i sentimenti maturati nelle fidate conversazioni, nei dolori dell'oppressione, nelle ansie dell'attesa, e fomentati via via dagli scritti dei pensatori e degli apostoli.

V. Gioberti e gli scrittori politici.

27. Il libro che negli anni anteriori al '48 ebbe azione piú d'ogni altro larga ed efficace sugli animi, fu il *Primato* di Vincenzo Gioberti, messo a stampa nel 1843 a Bruxelles, dove il sacerdote torinese (1801-52), esule da dieci anni per il suo amore di libertà e l'indipendenza del suo pensiero, viveva modestamente, insegnando in un istituto d'istruzione privata.

Il Gioberti coltivò soprattutto gli studi filosofici, e movendo dalla dottrina ideologica rosminiana, giunse ad una nuova concezione della conoscenza, concezione che svolse nell'*Introduzione allo studio della filosofia* (1840) e negli scritti polemici contro il grande Roveretano. Dalle sue idee filosofiche rampollò il concetto del *Primato morale e civile degli Italiani* fra tutte le nazioni, splendida utopia, fondata sul presupposto d'una Chiesa e d'una Nazione ideali, ad attuare la quale il Gioberti disegnava una con-

federazione politica degli Stati d'Italia con a capo il Pontefice. Spirito geniale e poetico, fornito d'una soda coltura letteraria (della quale fe' prova anche in iscritti speciali), di finissimo gusto e d'una perfetta conoscenza delle ricchezze di nostra lingua, egli avvivò e colorí magnificamente la rappresentazione di quel suo concetto ideale, coll'intento di scuotere gl'Italiani e di creare una coscienza nazionale, fondandola sulle basi che le contingenze storiche (principati e papato) gli offrivano.

Altri sistemi politici avevano allora non iscarsi né tiepidi seguaci fra noi: l'unità repubblicana del Mazzini e la federazione repubblicana, propugnata da due Milanesi discepoli del Romagnosi, da Carlo Cattaneo (1801-69), bella mente di filosofo, d'economista, di critico letterario, e da Giuseppe Ferrari (1811-76), che di teorie originali arricchí la filosofia della storia. Ma il sistema monarchico-federativo giobertiano, come scaturito da una men nebulosa intuizione della realtà politica, prevalse sugli altri. Il Balbo nelle *Speranze d'Italia* (1844) lo poneva a riscontro delle condizioni attuali ed affermava la necessità dell'esclusione dell'Austria dalla penisola. Il D'Azeglio con *Gli ultimi casi di Romagna* (1846) e con altri scritti additava, rivolgendosi ai principi ed ai partiti, la via per l'attuazione pratica della dottrina formulata dal Gioberti e teoricamente adattata dal Balbo alla realtà. Venne cosí formandosi un'opinione politica nazionale, e il *Primato* non tardò a fruttificare nelle rivoluzioni costituzionali e nella guerra all'Austria del Quarantotto.

Il Gioberti, che frattanto aveva combattuto in altri libri i Gesuiti fattiglisi acerbamente nemici per quella prima sua opera, poté allora rimpatriare e fu deputato, presidente della Camera, ministro di Carlo Alberto. Dopo l'infausta giornata di Novara, Vittorio Emanuele lo richiamò nel Consiglio della Corona e gli affidò una missione diplomatica a Parigi. Ma poco appresso, guastatosi coi colleghi del Ministero, egli si ritirò a vita privata, portando seco un cumulo di immediate esperienze politiche, le quali mise a profitto nel *Rinnovamento civile d'Italia* (1851), libro che a ragione fu detto la Bibbia della rivoluzione unitaria e monarchica del 1859. Ivi è infatti il programma, quasi la profezia della grand'opera che Vittorio Emanuele e il Cavour cominciavano allora, nel 1851, a preparare e che fu condotta a compimento colla presa di Roma.

Bibliografia.

G. Mestica, *Manuale*, vol. I e II. D'Ancona-Bacci, *Manuale*, vol. V. G. Finzi, op. cit., vol. IV, P. II. De Sanctis, *La letterat. ital. nel secolo XIX*, Napoli 1898. — **3**. A. Vismara, *Bibliografia di T. Grossi*, Como 1881. G. M. Gamna, *T. G. e i Lombardi alla prima Crociata*, Torino 1885, cfr. Brognoligo, *Ivanhoe e i Lombardi* ecc., Padova 1891. — **4**. B. Brognoli, *T. G. e il M. Visconti*, Perugia 1895. — **5**. A. Vismara, *Bibliogr. di M. D'Azeglio*, Milano 1878. Sul D'Azeglio, E. Panzacchi, in *Teste quadre*, Bologna 1881, pag. 157 e Ch. Dejob, *Un homme d'état spirituel et chevaleresque*, Paris 1894. — **6**. G. Mazzoni, *Elogio di C. Cantù*, Firenze, 1899. — **7**. A. Galletti, *Un poeta romantico. C. Tedaldi Fores*, Milano 1899. E. Orlandi, *Il teatro di C. Marenco*, Firenze 1900. L. Mancini, *Le tragedie di S. Pellico avanti la sua prigionia*, Senigallia 1899. — **8**. P. Giuria, *S. Pellico e il suo tempo*, Voghera 1854. I. Rinieri, *Della vita e delle opere di S. P.*, Torino 1898-99, voll. 2.; il III vol. pubblicatosi non ha guari, Torino 1901, racchiude le quattro tragedie finora inedite. Sul Pellico, anche C. Cantù, *Il Conciliatore e i Carbonari*, Milano 1878, p. 73 sgg.; sul suo processo, A. Luzio, *A. Salvotti e i processi del Ventuno*, Roma 1901, p. 30 sgg. — **9**. *Prose e tragedie scelte di S. Pellico* con proemio di F. D'Ovidio, Milano 1898. — **10**. G. Busolli, *T. Grossi e le sue novelle*, Treviso 1895. *Novelle poetiche di vari autori*, Firenze 1888 (*Bibliot. Diam. Barbèra*). Sui romantici calabresi, il citato vol. del De Sanctis, pag. 68 sgg. — **11**. N. Tommaseo, *S. Biava e i romantici*, nella *N. Antol.*, S. I. vol. XVIII, 1871. C. Cimegotto, *A. Fusinato*, Padova 1898. G. Sartorio, *L. Carrer*, Roma 1900. A. Pinetti, *Le liriche di L. Carrer*, Camerino 1896. *Opere di L. Carrer*, Firenze 1854, voll. 4. — **12-13**. V. Mikelli, *N. Tommaseo*, nell'*Ateneo Veneto*, S. IX, vol. I, 1885. G. de Leva, *N. Tommaseo*, nell'*Archivio Veneto*, VII, 1874. P. Prunas, *La critica, l'arte e l'idea sociale di N. T.*, Firenze 1901. — **14**. Gli *Scritti letterari* del Mazzini nei voll. III e IV degli *Scritti editi e ined.*, Milano e Roma 1861-91, F. Ricifari, *Concetto dell'arte e della critica letteraria nella mente di G. M.*, Catania 1896. — **15**. A. Vismara, *Bibliogr. di F. D. Guerrazzi*, Milano 1880. F. Bosio, *Vita e opere di F. D. G.*, Milano 1877. C. Fenini, *F. D. G.*, Milano 1874. G. Zambusi, *L'Assedio di Firenze di F. D. G.*, Padova 1897. — **16-17**. A. Vannucci, *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini*, Firenze 1866, 2 vol. *Opere di G. B. Niccolini*, Firenze 1847, 3 voll. *Opere edite e ined. di G. B. N.* a cura di C. Gargiolli, Milano 1863-80, voll. 10. — **19**. *Poesie e prose di T. Mamiani* scelte da G. Mestica con un *Discorso sulla vita e le opere*, Città di Castello 1886. — **20**. G. Del Giudice, *C. Troya. Vita pubblica e privata studi, opere*, Napoli 1899. A. Vismara, *Bibliogr. di C. Balbo*, Como 1882. E. Ricotti, *Della vita e delle opere di C. Balbo*, Firenze 1856. O. Tommasini, *La vita e le opere di M. Amari*, negli *Scritti di storia e critica*, Roma 1891. — **21**. E. Bovet, *Le peuple de Rome vers 1840 d'après les sonnets de G. G. Belli*, Neuchâtel 1897. A. Baccelli, *G. G. Belli e la vita romana*, tra le conferenze *La vita ital. nel Risorgimento*, Serie III, Firenze 1900. *I sonetti romaneschi di G. G. Belli* a cura di L. Morandi, Città di Castello 1886-89, 6 voll. — **22-23**. G. Biagi, *Vita di G. Giusti scritta da lui medesimo*,

Firenze 1886. I. Del Lungo, *La poesia del Giusti*, tra le citate conferenze *La vita it. nel Risorgim.* S. III. *Le poesie di G. Giusti* con una notevole prefazione di G. Carducci, Firenze 1889 (*Bibliot. diam. Barbèra*); commentata, fra altre, l'edizione di G. Puccianti, Firenze 1899. L'*Epistolario* ordinato da G. Frassi, Firenze 1859, 2 voll. *Memorie inedite di G. G.* pubbl. con proemio e note da F. Martini, Milano 1890. — **25**. M. Passanisi, *G. Berchet*. Torino 1888. G. Mazzoni, *La poesia patriottica e G. B.*, tra le conferenze *La Vita ital. nel Risorgim.*, Serie II, Firenze 1899. D. Zanichelli, *Le poesie politiche di G. B.*, negli *Studi di storia costituzionale e polit. del Risorgimento ital.*, Bologna 1900. — **26**. *Poesie di G. Rossetti*, con prefaz. di G. Carducci, Firenze 1861. G. Silingardi, *Ricordi della giovinezza di P. Giannone*, nella *Riv. Europea*, del 1.° settembre 1880. R. Ebranci, *A. Brofferio e il suo tempo*, Asti 1898. *Poesie di A. Poerio* con proemio di M. D'Ayala, Firenze 1852. V. Imbriani, *A. Poerio a Venezia*, Napoli 1884. G. Carducci, *G. Mameli*, nelle *Opere*, III. *Canti di L. Mercantini* con un *Discorso* di G. Mestica, Milano 1865. — **27**. Per il Gioberti, D. Zanichelli, *Studi politici e storici*, Bologna 1893, e G. Gentile, nella *Rivista d'Italia*, fasc. 4.° del 1901.

CAPITOLO XIV

La letteratura nella seconda metà del secolo XIX.

1. Ultima degenerazione del romanticismo. — 2. G. Prati. — 3. G. Regaldi, A. Aleardi, E. Praga. — 4. G. Zanella. — 5. Il romanzo: Ippolito Nievo. — 6. Il dramma storico: P. Cossa. — 7. La commedia: P. Ferrari, G. Gallina. — 8. La reazione al romanticismo: G. Carducci. — 9. G. Pascoli. A. Graf. M. Rapisardi. C. Pascarella. — 10. Il romanzo naturalista e il romanzo psicologico: G. Verga e G. D'Annunzio. — 11. A. Fogazzaro. — 12. Il teatro: G. Giacosa. — 13. E. De Amicis e la prosa contemporanea. — 14. La critica letteraria. F. De Sanctis. — 15. Il metodo storico nello studio della letteratura. — 16. Studi storici e linguistici. — 17. Frutti dei nuovi metodi. — 18. Conclusione.

Ultima degenerazione del romanticismo.

1. Prima del Quarantotto la letteratura era stata essenzialmente politica. Romantica o classica, essa aveva educato gl'Italiani all'amor della patria e dell'indipendenza; aveva dato nascimento alle idee in nome delle quali ci eravamo scossi e levati dalla secolare abbiezione, all'idea monarchica federativa — utopia medievale e romantica — e all'idea repubblicana — utopia classicheggiante —; infine aveva a sua volta attinto da codeste idealità lo spirito animatore de' fantasmi del passato ch'essa evocava. Ruinate nel 48 e nel 49 le illusioni, il suo ufficio politico era compiuto. La federazione dei principi sotto l'egemonia pontificia e le rivoluzioni violente avevano fallito al fine nazionale; altra via avevano preso le speranze italiche; la redenzione della patria maturava nei Gabinetti dei diplomatici, non più negli studi dei letterati.

In tal condizione di cose, quel passato, classico o medievale o più recente, ch'era stato riprodotto, accarezzato, cincischiato come un'immagine dell'avvenire, non aveva

piú nessuna seria ragione d'esistere neppure nel dominio dell'arte; quelle idee e quei sentimenti che ne solevano germogliare, apparivano memorie, reminiscenze, *ricordi di scuola*. Occorreva rinnovare la materia e lo spirito della letteratura, derivar quella e questo o almeno questo dalla realtà umana; ma gli ingegni, smarriti nello scompiglio della súbita crisi, nol seppero. Talché nel ventennio successivo al 49, il romanticismo spadroneggiante s'andò estenuando piú e piú negli sdilinquimenti sentimentali, nella torpida effusione di fittizie malinconie soggettive, nell'ostentazione d'una religiosità di maniera; tutto inteso alla ricerca di effetti stupefacenti, si sbizzarrí dietro a fantasmi vaporosi e a stravaganze di concetto e di forma, e mentre si cullava nell'armonia di versi molli e cascanti, non curò né la schiettezza della lingua, né la correzione dello stile, né l'esattezza dell'espressione.

G. Prati.

2. Maestro e duce del secondo romanticismo fu Giovanni Prati (1815-84) di Dasindo nel Trentino, che dopo aver avuto carcere ed esiglio dall'Austria per amore di patria (1847) e dalla risorta repubblica di Venezia per devozione a Carlo Alberto, e dopo essersi fatto bandire da Firenze guerrazziana (1848) per avversione alla gazzarra democratica, seguí il cammino della Dinastia e del Regno da Torino a Firenze, da Firenze a Roma, dove morí senatore.

Levò gran fama di sé nel 1841 coll'*Edmenegarda*, poemetto in iscìolti, dove trasfuse un'onda di sentimentalità fra byroniana e lamartiniana nel racconto d'un fatto di cronaca scandalosa contemporanea. Anima dotata di vivo e delicato, ancorché non profondo sentire, fantasia mobile, varia, esuberante, il Prati derivò le sue ispirazioni da ogni parte, dalla vita reale, dalla religione, dalla patria, dalla natura, dalle leggende classiche, italiane e straniere, dalla storia antica, medievale e moderna, e tutto colorí d'immagini fresche e luminose. Pochi altri poeti ebbero sí copiosa e fluida la vena, la quale il Prati lasciò sgorgare senza freno in una serie infinita di componimenti lirici raccolti sotto intitolazioni diverse, e di poemi e poemetti (*Satana e le Grazie*, *Armando*, *Rodolfo*, ecc.); pochi altri, tanto senso e virtú di musicale armonia. Alcuni de' suoi sonetti, alcuni de' suoi canti contesti d'agili strofe (quello *d'Igea*, per es.), alcuni squarci in iscìolti, sono dei piú fulgidi ornamenti della nostra lirica moderna; giac-

ché lo spirito del Prati fu essenzialmente lirico, e tal si rivela anche nei poemi, dove di tratto in tratto esce fuori di mezzo alle allegorie morali, alle invenzioni bislacche, alle faticate elucubrazioni filosofiche a produrre oasi fiorite di bella poesia.

Ciò che manca al fecondo bardo trentino, è la robustezza del pensiero; troppo spesso la sua fantasia si libra nel vuoto e la melodia incantevole dei suoi versi cela il difetto d'una salda contenenza ideale. Inoltre il suo stile ha ineguaglianze strane, dovute all'impazienza della lima; sí che accanto a strofe di squisita tornitura, plastiche nell'evidenza della rappresentazione, mirabili per temperanza di colori e di suoni, altre ne trovi (e sono le piú numerose) contorte, oscure, guaste da improprietà di lingua, da scorrettezze, da locuzioni cascanti e volgari.

3. Il Prati fu « il solo veramente e riccamente poeta » della sua generazione e della sua scuola. Pure fra i tanti, fra i troppi che ne seguirono piú o meno costantemente le orme, disputarono a' loro bei dí gli onori della fama al maestro Giuseppe Regaldi di Novara (1809-83) e il veronese Aleardo Aleardi (1812-78); quello per la fugace ammirazione che suol destare l'improvvisazione ridondante e sonora, questo per il consenso che nell'ultimo periodo del romanticismo trovava la poesia degli affetti teneri e delicati.

G. Regaldi.

Il Regaldi, che dopo il 1853 smise l'arte estemporanea per darsi alla meditata, cantò la religione, la patria, l'umanità, la scienza, con ricchezza d'immagini e bella armonia di stile e di verso, ma troppo spesso giovandosi di vieti artifici rettorici e cadendo talora nell'ampolloso. In alcuni suoi canti (*L'occhio*, *Il traforo delle Alpi*, *L'acqua*) tentò la lirica scientifica; ma fallitagli l'ispirazione, riuscí invece ad una bella e moderna poesia descrittiva o didascalica che dir si voglia.

A. Aleardi.

Cuore gentile e devoto all'idea nazionale, l'Aleardi consertò ne' suoi carmi, tra i quali primeggiano il *Monte Circello*, le *Prime storie* e le *Lettere a Maria*, l'amor della donna e l'amor della patria; ebbe non fredda fantasia pittrice degli spettacoli naturali; seppe dare allo sciolto, che fu il suo verso, certa novità di blanda armonia, e allo stile maggior compostezza che non abbia il Prati. Sennonché i difetti della sua poesia soverchiano i pregi; ché il sentimento, accarezzato e quasi adorato, degenera in una

querula sentimentalità, donde viene la snervatezza, la falsità, la leziosaggine dello stile. Aggiungi anche certa fluttuante indeterminatezza di colori e di linee nelle descrizioni, e non durerai fatica ad intendere perchè la gran fama dell'Aleardi sia passata col momento che la creò.

E. Praga.

Muove sostanzialmente dal Prati anche un gruppo di lirici lombardi, che da qualcuno fu detto la terza generazione dei romantici; ma se ne scosta per certa esagerata vaghezza dello strano nelle forme e nei soggetti e per un volgare e malsano realismo. Dell'una e dell'altro, codesti lirici ebbero gli esempi dai piú tardi romantici francesi, che essi imitarono non pure nella sbrigliata libertà dell'arte, ma nelle abitudini sregolate della vita. Tiene il primo posto in questa, per cosi dire, sottoscuola, Emilio Praga (1839-75) milanese, il quale fra molte stravaganze e scorrettezze sa esprimere in maniera adeguata la realtà del sentimento ed elevarsi talvolta ad una larga concezione della vita.

G. Zanella.

4. Un luogo appartato fra i poeti dei primi decenni dopo il 50 spetta a Giacomo Zanella da Chiampo in quel di Vicenza (1820-88), professore di letteratura italiana nell'Università di Padova subito dopo l'annessione del Veneto al Regno, nobile esempio di sacerdote zelante della religione e adorno di civili virtú. I tranquilli affetti domestici, l'amor della patria, i fatti e i grandi personaggi della storia considerati nella loro significazione morale, la natura, serena quale a lui sorrideva tra il verde de' suoi colli natii, o grandiosa e terribile quale gliela rappresentava la scienza, tutto ciò fu argomento a' suoi canti, su tutto dominando la fede, sentita come conforto alle anime afflitte, come promessa d'una vita migliore ultraterrena, come pegno al genere umano d'un migliore avvenire quaggiú.

A malgrado di tanta varietà, il pensiero dello Zanella non è molto largo, né profondo; lo affatica lo sterile problema della conciliazione tra la fede e la scienza, mentre gli sfugge la piú alta poesia dell'una e dell'altra; la sua ispirazione è calma, pacata, troppo consapevole di sé perché egli possa essere lirico grande. Onde raramente i suoi versi hanno quella ampiezza di concetto e quella concitazione, che nella *Conchiglia fossile*, il suo capolavoro, dobbiamo ammirare. Ma nudrito di soda cultura classica, buon conoscitore delle letterature straniere moderne, egli dise-

gna e colorisce con nitidezza le immagini suggeritegli dalla sobria e temperata fantasia, e cesella con eleganza squisita i suoi versi, variamente armoniosi nella loro corretta andatura logica e nel fluido devolversi dei ritmi. Collo Zanella quel classicismo veneto che già osservammo nel Carrèr, vince la « maniera » del tralignato romanticismo.

Il romanzo.

5. Il romanzo storico, che dal fine civile aveva attinto gli elementi della sua vita, dopo la metà del secolo perdette voga e si corruppe rapidamente. Dei vecchi esemplari del genere, soli i *Promessi Sposi*, raccomandati all'umanità eterna della contenenza e alla perfezione squisita dell'arte, serbarono e serbano immortale la loro giovinezza; agli altri, consentanei allo spirito d'un momento politico già oltrepassato e scadenti nel rispetto dell'arte, venne meno via via il favore del pubblico. Nei nuovi, prevalse la ricerca dello spettacoloso, del fantastico, dell'avviluppato, e la forma assunse atteggiamenti sempre più declamatorî. Romanziere fecondo e non ispregevole fu allora

G. Rovani.

Giuseppe Rovani (1818-74), grande archimandrita di quella brigata milanese di scapigliati cui apparteneva anche il Praga. Il suo nome vive ancora per i *Cento anni* (1859-60), vasta rappresentazione del mondo italiano dalla pace d'Aquisgrana alle Cinque Giornate, romanzo ciclico intessuto d'innumerevoli quadri storici e di costumi, assai vario d'elementi e di tono, ma spesso difettoso nella figurazione della storia, debole nella pittura dei caratteri, privo di sostanziale unità.

I. Nievo.

Tien dei *Cento anni* per il carattere ciclico, ma li supera a gran pezza per il valore intrinseco ed i pregi della forma un romanzo composto tra la fine del 1857 e l'agosto del 58 da un giovane padovano che doveva poco appresso scambiare la penna colla spada e combattere da valoroso nelle campagne garibaldine di Lombardia e di Sicilia: le *Confessioni d'un ottuagenario* d'Ippolito Nievo.

Le *Confessioni d'un Ottuagenario.*

L'ottuagenario racconta la storia di tutta la sua vita, dall'infanzia trascorsa nel castello di Fratta (Basso Friuli) tra le ridevoli consuetudini della morente società feudale, fino alla vecchiaia testimone degli eroismi veneziani del 48 e aspettante la seconda riscossa. Intorno a quella storia, come intorno a centro unificatore, si raggruppa e s'intreccia con bella pienezza di sviluppo la storia di non so quanti altri personaggi, di tutta intera una generazione; si dispiega lo spettacolo dei maggiori fatti di quel solenne pe-

odo, dalla caduta di Venezia ai moti napoletani del 21;
disegna la trasformazione della vita e della coscienza
ıbblica da prima della Rivoluzione francese alla metà
el secolo XIX. Specie nei primi dieci capitoli la rappre-
entazione dei luoghi — quelli della fanciullezza del Nievo
— e dell'ambiente sociale è d'una vivezza e d'un'efficacia
ıcomparabile; in quasi tutto il libro la figurazione della
atura umana è di tale profondità e verità che non v'è
a simile nella nostra letteratura moderna fuori dei *Promessi*
Sposi. Così le *Confessioni* divengono la più larga e schietta
ittura della vita esteriore e psicologica, individuale e col-
ettiva in quel lungo periodo, e mentre rinnovano, non per
orza d'imitazione, ma per innata virtù dello scrittore, la
radizione del sano romanticismo manzoniano, segnano la
via al romanzo psicologico odierno.

Pur troppo il Nievo, poi che ebbe scritto il suo libro
nell'impeto geniale d'una vera « furia creatrice », non poté
esercitarvi intorno l'opera industre della lima. La spos-
satezza seguita al febbrile lavoro e poi la guerra gliene
tolsero l'agio; e nel marzo del 1861 il colonnello gari-
baldino, in cui la vivida gagliardia dell'intelletto si dispo-
sava all'ardore e alla gentilezza del sentimento, periva non
ancora trentenne nei gorghi del Tirreno, vittima d'un nau-
fragio. Così le *Confessioni*, pubblicate postume nel 1867,
serban le tracce della mancata revisione in certi difetti
di composizione, di proporzione, di lingua e di stile.

Il dramma storico.

6. Tuttoché scomparso in sul primo fiorire della vita, il
Nievo lasciò, oltre alle *Confessioni*, due volumi di liriche,
assai pregevoli per la freschezza dell'ispirazione, due altri
romanzi, parecchie novelle e due tragedie (*Spartaco*, *I Ca-
puani*): tanta era la precoce fecondità del suo ingegno.
Le tragedie, condotte nelle libere forme dell'arte roman-
tica e anch'esse non finite, per la vastità e la modernità
della concezione, per la complessità della struttura, per la
vivezza del sentimento e del colorito, precorrono degna-
mente i drammi storici del romano Pietro Cossa (1830-81),
che fu il più felice cultore di codesto genere negli ultimi
anni. Abbandonata la maniera alfieriana, cui sono impron-
tati i suoi primi lavori, e rotti i vincoli delle pastoie ari-
stoteliche, il Cossa compose *Nerone* (1870), *Messalina*,
Plauto e il suo secolo ed altri drammi di soggetto romano,
nei quali con felice ardimento di tratti e di colori ripro-
dusse la vita antica nella sua intima essenza morale e

P. Cossa.

ne' suoi aspetti caratteristici, mescolando l'elemento tragico al comico, facendo scendere i personaggi della remota età dal loro piedistallo rettorico e sentire e parlare secondo le eterne leggi della natura umana, sapientemente trascorrendo col tono dello stile e del verso dalla solennità epica alla concitazione lirica ed alla semplicità trasandata del linguaggio comune, secondo il vario andamento dell'azione. Men esatta e geniale è la sua intuizione della storia più recente, sí che *L'Ariosto e gli Estensi*, *Cecilia*, *I Napoletani del 1799* e altri drammi d'argomento moderno non pareggiano, quantunque abbiano scene e figure di non volgare bellezza, i drammi d'argomento romano.

La commedia.

7. Mentre nelle opere del Cossa e d'altri drammaturghi fruttificavano le dottrine, e negli idilli scenici e in alcuni drammi di soggetto medievale si manifestavano ancora le tendenze ideali del romanticismo, la commedia seguitò a svolgersi secondo la tradizione goldoniana, che, tenuta desta, sappiamo, dal Giraud e dal Nota (cfr. pag. 101) e risanguata d'un più largo spirito d'osservazione e di paesana vivacità da qualche toscano, diede le mosse all'arte di Paolo Ferrari modenese (1822-89) e rifiorí brillantemente nel teatro di Giacinto Gallina (1852-97).

P. Ferrari.

Il Ferrari, abilissimo nell'architettare intrecci e nel fermarli in una solida struttura scenica, felice creatore d'alcuni tipi divenuti proverbiali, cominciò con la commedia popolare e di costume, scrivendo (1847-48) la prima redazione, vernacola, di quei gioielli che sono *Il codicillo dello zio Venanzio* e *La medicina d'una ragazza ammalata*. Passò poi alla commedia storica (1851-56), associando bellamente ad una felice intuizione del passato la goldoniana rappresentazione della realtà umana studiata in un'azione più piena e complessa che il Veneziano non usasse; e diede alle scene i suoi capolavori, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* e *Parini e la satira*. Meno bene riuscí nel cosiddetto dramma *a tesi*, cui si volse più tardi, indulgendo, come altri pregevoli commediografi, alla voga che gli esempi di Francia diedero a questo genere anche fra noi negli anni dal 1860 all'80. Certo anche *Cause ed effetti*, le *Due dame*, il *Duello* e va dicendo, hanno scene tratteggiate con vera efficacia e caratteri vivi se non profondi; ma loro nuoce l'intento estraneo all'arte, per cui l'azione e l'intreccio appaiono preordinati alla dimostrazione d'una tesi morale o sociale e facilmente i per-

sonaggi si abbandonano a tirate declamatorie che sanno di predica.

G. Gallina.

Il Gallina ritrasse con sano realismo nelle sue commedie, vernacole, la vita popolare e borghese della sua Venezia, scendendo con squisita finezza d'osservazione nel cuore dei personaggi e sollevandosi, a mano a mano che avanzava nell'arte, dalla rappresentazione di tenui e delicati affetti alla rappresentazione drammatica degli intimi contrasti e dei dolori sociali. Discepolo del Goldoni, lo supera nella profondità dell'analisi psicologica e riesce fortemente originale per certo senso d'accorata simpatia verso gli umili e gli afflitti e di pietà per le miserie umane, senso che tempera, senza abbuiarla, la gaiezza delle sue commedie.

La reazione al romanticismo.

8. Giunto il romanticismo a quell'estenuamento che abbiamo più sopra descritto, si determinò intorno al 60 un movimento di reazione, inteso soprattutto a liberare la letteratura dai vapori sfibranti della sentimentalità e a ridonarle quella composta decenza di forme che s'era perduta nella scioperataggine d'alcuni romantici. Nella poesia codesta reazione ebbe luogo in nome del classicismo; nella prosa d'invenzione, in nome del cosiddetto « realismo ».

G. Carducci.

Il rinnovamento classico si impersona in colui che la nuova Italia saluta come il suo maggior poeta, in Giosué Carducci, nato nel 1835 a Val di Castello nella Versilia, e dal 1860 professore di letteratura italiana nell'Università di Bologna. I Greci e i Latini, i poeti nostri da Dante al Monti, al Foscolo ed al Leopardi, e i poeti stranieri, in ispecie francesi, furono i suoi maestri nell'arte, alla quale si venne addestrando colle rime, varie di metro e d'argomento, raccolte sotto il titolo di *Juvenilia* (1850-60) e con quelle dei *Levia Gravia* (1861-71). Queste rime, massime le prime, serban tracce palesi degli studi di cui il Carducci nutriva la sua mente, nelle reminiscenze e nelle imitazioni non ancora ben fuse in un nuovo metallo; ma le seconde già lasciano qua e là presentire quella gagliarda originalità del poeta, che si afferma nei *Giambi ed epòdi* (1863-73) nelle *Rime nuove* (1861-87) e nelle tre raccolte delle *Odi barbare* (1877, 1882, 1889; quelle posteriori al 91 nel volumetto *Rime e ritmi*).

Nei *Giambi ed epòdi* scocca i dardi dell'ironia, del sarcasmo e dell'invettiva il poeta civile e politico. Nelle *Rime nuove* l'ispirazione viene da più parti: dal sentimento del bello nella natura e nell'arte, dall'amore, dagli affetti do-

mestici, dai gusti e dai concetti letterari; nelle piú tarde, piú di frequente che nelle prime, dalla storia poeticamente sentita, con nuova efficacia suggestiva rievocata e spesso intrecciata alla rappresentazione di scene naturali. Si ricordino le stupende poesie d'argomento medievale, il *Canto dell' amore* e i sonetti del *Ça ira*, dove rivivono alcuni episodi della Rivoluzione francese.

Anche nelle *Odi barbare* varia l'indole dei soggetti, quali antichi e quali moderni, quali familiari e quali civili, quali schiettamente lirici e quali volgenti all'epico e al descrittivo. In tutte è vigoria e altezza di spiriti, sia che vibri il sentimento e sia che il pensiero, stimolato da un fatto o da uno spettacolo d'arte o di natura, rapido trasvoli per la distesa sterminata della storia. E alla contenenza ben s'adattano i metri d'Orazio, felicemente riprodotti mediante congegni ritmici, armonizzati di versi italiani tradizionali o non ripugnanti alle abitudini acustiche italiane.

Il classicismo del Carducci.

Il classicismo del Carducci non è pura imitazione estrinseca delle forme antiche, sí risurrezione in uomo moderno del sentimento classico della bellezza e della forza; è nitidezza di rappresentazione, trasparenza di stile, purezza viva di lingua. Descrittore efficacissimo di paesaggi, or tristi or lieti, il Carducci unisce il senso e il concetto della natura propri degli antichi coll'immediatezza della pittura, propria dei moderni; dei miti classici in generale non fa, com'era costume del Monti e della sua scuola, la veste del suo pensiero, ma li ripensa con anima d'uomo del secolo XIX e ne trae tesori di nuova poesia. Esempio la famosa saffica *Alle fonti del Clitumno*, dove le memorie classiche aleggianti sul virgiliano paesaggio umbro si collegano all'immagine della vita moderna per mezzo all'ampia storia dello spirito umano. Ma tutte moderne, e di concetto e di forma, sono piú altre odi (*Alla Stazione*, *Sogno d'estate*, *Alla regina d'Italia*, *Per la morte di Napoleone Eugenio*, *La madre*, *Miramar*); eppure classiche nell'intima armonia del fantasma col concetto, nell'equilibrio della composizione, nella potenza sintetica dell'espressione.

9. Del Carducci fu grande l'efficacia nella poesia contemporanea; grande e benefica, giacché se molti verseggiatorelli insulsi e scorretti germogliarono nel gran solco da lui scavato, in compenso quelli de' suoi seguaci che

avevano ala per fare da sé, procedettero per la via da lui sgombrata dagli ultimi detriti del romanticismo e talvolta trovarono nuove note di poesia e nuovi perfezionamenti della tecnica. Se qui, dove non si narra più storia, ma si disegna a tratti fugaci il presente, accadesse tener conto d'altro che dei più frequentati avviamenti dell'arte e delle più cospicue manifestazioni artistiche individuali, più d'uno di codesti novissimi rimatori meriterebbe onorevole ricordo.

G. Pascoli.

Forte d'una sua propria individualità artistica si eleva alto sopra la folla poetante e già accenna a divenir caposcuola, Giovanni Pascoli, nato a S. Mauro di Romagna nel 1855. Un sentimento schietto e profondo della natura e della vita campestre, un'attitudine singolarissima a cogliere la poesia di certe voci sommesse dell' anima e del creato, un senso acuto del dolore umano, soffuso d'amore e di pietà, un'assidua aspirazione al bene e, nell'espressione, una squisitezza d'arte che può perfino parer talvolta eccessiva, fanno del Pascoli autore delle *Myricae* (1891-1900) e dei *Poemetti* (1897-1900) un poeta altamente originale nella schietta italianità della sua arte, rinnovatrice delle più belle tradizioni nostre.

A. Graf.

Impronta vigorosamente personale nella sostanza e nella forma hanno pure le poesie di Arturo Graf, nato in Atene nel 1848, critico dotto, sagace e geniale delle leggende medievali e delle letterati e moderne, che dal 1877 tiene la cattedra di letteratura italiana nell'Università di Torino. Le sue liriche, raccolte in più volumi (*Medusa*, 1890; *Dopo il tramonto*, 1893, ecc.) rivelano uno spirito temprato a comprendere la complessa struttura della vita moderna e a sentirne ed esprimerne le lotte, le angosce, le aspirazioni. La nota fondamentale deriva da un senso doloroso del mistero dell'universo, che domina l'anima del poeta e che si effonde in immagini di straordinaria, talvolta rude gagliardia.

M. Rapisardi.

Né si deve tacere di Mario Rapisardi, catanese (n. 1844), autore di liriche e di poemi (*Palingenesi*, *Lucifero*, *Giobbe*, *Atlantide*), nei quali la modernità del pensiero resta spesso avviluppata nelle pastoie di vieti artifici e la copia non è sempre pareggiata dalla limpidezza della vena. Ammiratori e seguaci non gli mancano, massimamente nella sua isola natia.

C. Pascarella.

D'una bella fioritura s'allieta a' dì nostri la poesia vernacola d'alcune regioni, in ispecie la romanesca, che vanta

fra altri cultori Cesare Pascarella. Seguitatore della tradizione del Belli, egli si sottrasse ben presto all'imitazione di lui, e ne' suoi sonetti seppe piegare il dialetto ad una piú profonda concezione dei caratteri umani, mentre lo sollevava a maggior altezza di significato morale nella rappresentazione del tragico e dell'epico (*Er morto de campagna*, *Villa Gloria*, *La scoperta de l'America*, ecc.).

Il romanzo naturalista.

10. Andato in dissuetudine il romanzo storico, ne presero il posto la novella, il bozzetto e il romanzo moderno di caratteri e di costumi; e queste specie letterarie s'informarono per alcun tempo a quel realismo di cui la dottrina e gli esempi ci venivano di Francia, e che mentre era una ragionevole reazione contro le aberrazioni dei romantici naufraganti nei sogni, era pure un ritorno, spesso non confessato, al sano romanticismo manzoniano, con di piú una gran pretensione d'obbiettività, un'ostentazione di teorie scientifiche ed una cura minuziosa posta nella descrizione delle cose a danno dell' osservazione interna. Fra i nostri si segnalò in siffatto genere, portandovi una nota personale e moderando con buon senso d'arte le tendenze della scuola, Giovanni Verga di Catania (n. 1840), che nei *Malavoglia*, in *Mastro Don Gesualdo* e nelle *Novelle* ritrasse la vita del popolo e del ceto medio di Sicilia.

G. Verga.

Il romanzo psicologico.

Ma nel rapido mutarsi e intrecciarsi delle idee e delle forme letterarie, che contraddistingue lo scorcio del secolo XIX, la voga del romanzo realista o naturalista o sperimentale che si voglia dire, non durò a lungo, ed a contrastargli vittoriosamente il favore del pubblico sorse il cosiddetto « romanzo psicologico », di cui gli esempi ci vennero specialmente di Russia e di Francia. Di questa nuova specie di romanzo, che studia per lo piú le interne lotte dell'intelligenza e della ragione contro l'azione dell'ambiente e degli impulsi fisiologici, il piú celebrato campione è fra noi Gabriele D'Annunzio, nato nel 1864 a Pescara, cesellatore altresí di liriche calde di sensualità o descrittive delle impressioni del mondo esterno.

G. D'Annunzio.

Esperto conoscitore delle piú riposte finezze della lingua e dello stile, il D' Annunzio è un grande *virtuoso* della forma, che rinnova nella colorita luminosità e nella musicalità spesso vuota della sua prosa i pregi e i difetti dell' arte del Marino. Quando non lo vinca la seduzione d'immagini strane e quasi secentesche, riesce ad esprimere con vera efficacia ogni piú delicata sfumatura del suo pen-

siero e i molteplici aspetti delle cose; né si può negare che quando non lo vinca il gusto delle nebulosità simboliche, egli sappia cogliere e in pochi tratti riprodurre il carattere de' suoi personaggi, sí da presentarli vivi e parlanti. Ma i suoi romanzi lasciano nel lettore un'impressione disgustosa, perché la piú gran parte dei personaggi sono esseri anormali, fisiologicamente degenerati, moralmente perversi, e le loro azioni, spesso di straordinaria malvagità, suscitano la ribellione del senso morale. Arte malsana dunque, non ostante la raffinatezza delle apparenze.

Romanzieri contemporanei.

11. Gli scrittori italiani di novelle e di romanzi sono divenuti in questi ultimi trent'anni legione. Vari i concetti e gl'intenti della loro arte; diverso il valore delle opere loro. Chi segue l'una e chi l'altra delle maniere pur ora indicate; chi tiene il mezzo fra l'una e l'altra; chi tenta ancora il romanzo d'intreccio; chi si compiace di tenui trame e di tenui affetti, e chi infine tien viva la bella tradizione manzoniana. Fantasia inventrice di casi e situazioni interessanti, acuto spirito d'osservazione, gaiezza ed arguzia, perizia nella condotta dei racconti, scioltezza ed efficacia di stile, correttezza di lingua, sono pregi che, spicciolati, si trovano in piú d'uno dei nostri moderni romanzieri. Di questi, come dei poeti, non faremo particolare menzione; ma non taceremo del vicentino Antonio Fogazzaro (n. 1842), che su tutti primeggia.

A. Fogazzaro.

I suoi romanzi, *Malombra*, *Daniele Cortis*, *Piccolo mondo antico*, *Piccolo mondo moderno*, sono dominati da un alto e nobile concetto della vita, il quale governa le azioni de' personaggi, combattuti sí da passioni anche violente, ma liberi e forti nel cosciente esercizio della loro volontà. Nelle creature della sua fantasia il Fogazzaro, poeta nell'anima — si hanno di lui due volumi di versi soavemente idillici — trasfonde l'amore di purissime idealità, il culto del dovere, un sentimento religioso schietto e vivo, l'amor della patria. Ma non per questo cade nell'astrazione; che anzi i suoi personaggi sono vivi e veri nel multiforme devolversi della loro vita interiore. L'analisi psicologica, acuta e profonda, procede, non ostentata, di pari passo colla rappresentazione del mondo esterno, e l'una all'altra si alterna e si mesce in un complesso di tempra manzoniana. Del grande Lombardo egli tien pure, specialmente nel *Piccolo mondo antico*, il suo capolavoro, per certa sottile arguzia e per la felice pittura d'alcune gustosissime figure. Gli resta però

inferiore d'assai nella perfezione dello stile e della lingua, che hanno ambedue, nei primi romanzi più che nell'ultimo, un certo sapor dialettale. Vero è che in più luoghi il Fogazzaro piega studiatamente al dialetto e in troppi altri se ne vale addirittura con grande larghezza; ma neppur quest'ultimo artificio, che così abusato perde ogni efficacia ad orecchio veneto e intralcia la lettura ai non veneti, pare in tutto degno della fine arte del romanziere vicentino.

Il teatro.

12. Come nel romanzo, così nel teatro prevalsero per breve tempo le dottrine e la pratica del realismo, le quali se intese con discrezione e larghezza, non erano poi una novità, chi pensi al Goldoni. Alcuni bozzetti scenici del Verga ebbero allora meritata, ma passeggera fortuna. Oggi è in voga, a riscontro del romanzo, il dramma psicologico, grazie agli esempi dei Tedeschi e di Enrico Ibsen, potente ma triste e nebuloso drammaturgo scandinavo. Il D'Annunzio si provò in questo genere senza dipartirsi dai concetti sostanziali e dalle qualità formali de' suoi romanzi. Ma più accetti al pubblico de' nostri teatri sono finora altri scrittori drammatici, tra i quali vuol essere ricordato ad onore Giuseppe Giacosa, nato presso Ivrea nel 1847, che dopo aver trattato l'idillio medievale (*Una partita a scacchi*, *Il trionfo d'amore*) e il dramma storico (*Il Conte Rosso*, *La contessa di Challant*), ha dato non ha guari alle scene commedie psicologiche e di costumi (*Tristi amori*, *I diritti dell'anima*, *Come le foglie*), pregevoli per la sana e originale concezione, per la bontà della condotta e per la vivezza dei caratteri e del dialogo.

G. Giacosa.

E. De Amicis.

13. Mosse da un genere affine al romanzo, dal bozzetto, uno dei più popolari fra gli scrittori viventi, Edmondo De Amicis di Oneglia (n. 1846), che ne' suoi *Bozzetti della vita militare* (1869) ritrasse a colori forse troppo ideali e non sempre evitando di cadere dal sentimento nella sentimentalità, ma pur con vivezza e bel garbo, la vita del soldato in tempo di pace. Seguirono le *Novelle*, alle quali nuoce che la forza inventiva non sia nel De Amicis pari allo spirito d'osservazione; e poi descrizioni di viaggi (*La Spagna*, *Il Marocco*, *L'Olanda*, ecc.), un libro per i ragazzi, uno studio psicologico sull'amicizia e una serie d'opere varie, dove la realtà umana acutamente osservata o l'episodio storico si intreccia felicemente all'invenzione fantastica (*Il romanzo d'un maestro*, *Alle Porte d'Italia*, ecc.).

I difetti di superficialità, di monotonia, d'ottimismo soverchio, che si notano nelle prime scritture del De Amicis, sono andati a grado a grado attenuandosi, via via che i problemi della vita si sono imposti nella loro crudezza al suo ingegno agile e al suo cuore buono. Piú fine s'è fatta la sua analisi psicologica, e il senso dei dolori sociali, misto alla pietà per gli umili e i sofferenti e ad un idealistico desiderio del miglioramento, s'è diffuso sempre piú ne' suoi libri (*Sull'Oceano*, *Memorie*, *Speranze e gloria*, *La carrozza di tutti*). Come prosatore, egli è dei piú puri seguaci della maniera manzoniana, proprio, semplice, disinvolto, arguto, senza affettazioni accademiche e senza volgarità.

La prosa contemporanea.

Dell'efficacia che la teorica e l'esempio del Manzoni ebbero sulla nostra prosa, già abbiamo fatto cenno (pag. 239). Ormai tutti convengono nella parte sostanziale di quella dottrina e si studiano, come sanno meglio, d'attuarla. Quegli stessi che stimano opportuno, a corroborare lo stile, di fare piú larga parte alla tradizione letteraria, ricercano nelle loro scritture la modernità, l'agilità, la spigliatezza della forma. Certe raffinatezze di vocabolario, certe accademiche torniture del periodo si ammirano ormai come sopravvivenze del passato. Vero è che, passate o quasi le affettazioni dei toscaneggianti ad oltranza, la semplicità degenera ora non di rado in sciatteria, la disinvoltura in trascuraggine, la spontaneità in una comoda maschera dell'ignoranza. Ma tirate le somme, è indubitato che ogni giorno piú si consolida un tipo di prosa italiana schiettamente moderno, scevro da ogni scabrosità, spedito, pieghevole a tutte le esigenze del pensiero, alla trattazione letteraria della scienza, della storia, della politica, della pedagogia, della morale, della critica. Al quale effetto giovarono e giovano e l'esempio di scrittori valorosi, dotti in siffatte discipline e insieme forniti di pregevoli qualità artistiche, e l'unità della nazione e quel continuo scambio di prosa viva ed effimera fra le diverse regioni, di cui sono veicolo i giornali.

F. Martini.

Nel giornalismo appunto s'è in parte formato uno dei piú agili e arguti e briosi prosatori che oggi conti l'Italia, Ferdinando Martini, nato a Monsummano nel 1841, elegante introduttore sulle scene nostre del proverbio drammatico alla francese, narratore e descrittore d'insuperata vivacità, amabile ragionatore intorno a materie di varia

letteratura. Non ha la nativa spigliatezza del Martini, ma lo supera nella classica potenza dello stile Ruggero Bonghi, napoletano (1827-95), che fu uno dei più tenaci propugnatori della teoria manzoniana e la applicò costantemente, temperandola cogli effetti de' suoi studi giovanili sui Cinquecentisti. Ingegno di versatilità prodigiosa e di perspicacia prontissima, il Bonghi lasciò scritti innumerevoli di politica, di filosofia, di storia, di critica, pieni di senno e di dottrina, e tradusse Platone, premettendo ai singoli dialoghi proemi bellissimi tanto per la spontanea eleganza e l'arguzia del dettato e quanto per la solidità della contenenza.

R. Bonghi.

Anche tra' prosatori contemporanei occupa un altissimo posto il Carducci, nelle cui scritture critiche, polemiche, politiche, la naturale ricchezza idiomatica del toscano, la consumata perizia linguistica del dotto, la fantasia del poeta, la robustezza morale dell'uomo, danno luogo ad uno stile di singolarissima vigoria ed originalità, vario nelle varie occasioni, omogeneo nel suo mirabile impasto.

G. Carducci.

14. Anche nella critica letteraria, abbiamo detto, l'idealità politica e morale aveva prima del Quarantotto predominato, turbando spesso la serenità dei giudizi. Dopo la costituzione del Regno, codesta tendenza andò gradualmente disparendo; ma ancora fra il 1866 e il 72 si affermò nelle *Lezioni di letteratura italiana*, scritte da Luigi Settembrini (1813-77), l'eroico e intemerato patriotta napoletano autore di quelle *Ricordanze della mia vita*, che nessun Italiano può leggere senza un fremito di commozione e di sdegno contro la tirannide borbonica. Erroneo è il concetto fondamentale delle *Lezioni*, perciocché la letteratura italiana vi è considerata come l'espressione della lotta fra il Papato e l'Impero, fra il chiericato e il laicato; inesatti sono molti particolari di fatto; avventati e parziali i giudizi per via del preconcetto antichiesastico. Sennonché quando il Settembrini, insegnante nell'Università di Napoli, finiva di pubblicare le sue *Lezioni*, già erano usciti in luce alcuni degli scritti con cui Francesco De Sanctis da Morra Irpina (1818-83), professore a Torino e a Zurigo durante l'esiglio e a Napoli dal 1871 al 77 ed uomo di stato nell'Italia risorta, compí un vero rinnovamento della critica letteraria.

La critica letteraria.

L. Settembrini.

F. De Sanctis

Posto a fondamento dei suoi giudizi il principio che l'arte è rappresentazione del vero elaborato dalla mente dell'ar-

ista, egli non cerca nell'opera letteraria la corrispondenza
ella forma a certi moduli ideali, come soleva fare la vecchia
ritica classicheggiante; né la corrispondenza del contenuto
lle sue proprie idee politiche, religiose, morali; ma bensí
ndaga se il contenuto abbia acquistato vita nell'anima dello
scrittore e trovato nella forma espressione adeguata. Se-
condo tali criteri, che erano in germe già nella *Lettera se-
miseria* del Berchet e che il De Sanctis svolse e fecondò per
virtú del suo alto ingegno e sotto l'azione della filosofia hege-
iana, egli giudicò e interpretò, con acume unico anzi che
raro e con senso squisito d'artista, le piú insigni opere
della nostra letteratura, dalla *Commedia* ai *Promessi Sposi*,
dal canzoniere del Petrarca alle liriche del Leopardi, in
una bella serie di lezioni e d'articoli che si leggono rac-
colti in parecchi volumi (*Saggi critici*, 1866; *Saggio sul
Petrarca*, 1869; *Nuovi saggi critici*, 1873; *Studio sul Leo-
pardi*, 1885, ecc.).

Nessuno seppe al pari di lui penetrare nell' intima es-
senza della creazione artistica e svelarne le ragioni, il pro-
cesso formativo, le piú recondite bellezze, quasi rifacendo
il cammino percorso dalla mente dell' artista; per opera
sua la critica psicologica ed estetica italiana toccò la sua
maggior perfezione. Inoltre il De Sanctis con intuizione
tanto piú mirabile quanto piú scarso era il novero dei fatti
letterari minori noti al suo tempo, seppe cogliere i caratteri
generali delle varie età e congegnare una *Storia della
letteratura italiana* (1870), che non ostanti le molte e gravi
lacune, le inesattezze, gli errori, séguita a porgere la trama
fondamentale ad ogni trattazione complessiva delle nostre
vicende letterarie e la linea direttiva ad ogni studio che
per poco esca dalla cerchia segnata alla considerazione d'un
fatto particolare.

15. La critica del De Sanctis, rivolta soprattutto a inda-
gare la genesi delle grandi opere ed a valutarne il pregio
mediante l'analisi psicologica sussidiata da una larga co-
noscenza dell'ambiente, non poteva riuscire ad un quadro
compiuto dell' andamento storico delle lettere patrie, né
scoprire con visione piena e sicura le attinenze fra i ca-
polavori e la tradizione su cui essi poggiano. D'altra parte,
caduta nelle mani d'inetti imitatori, essa tralignò di leg-
gieri in un vaniloquio fastoso o diede origine a fragili
costruzioni fondate su preconcetti, dalle quali neppure il
maestro s'era in tutto saputo guardare. Fu dunque gran

Il metodo storico nello studio della letteratura.

ventura che intorno al 1860 sorgesse una scuola intesa a promuovere il ritorno a quell'esame critico dei singoli fatti letterari, di cui il secolo XVIII aveva lasciato insigni esempi e che gli stranieri venivano compiendo per le letterature di Germania, di Francia, di Spagna Scopo, la ricostruzione sincera, esatta, solida della nostra storia letteraria e insieme la restituzione dei testi, spesso guasti dall'incuria o dalla saccenteria degli editori, al loro aspetto genuino; mezzi, le indagini nelle biblioteche e negli archivi, lo studio dei documenti, dei manoscritti e delle prime stampe delle opere, la critica storica e filologica.

A. D'Ancona.

Iniziatori e maestri della nuova scuola furono: Alessandro D'Ancona (n. 1835), pisano, e dal 60 sino al 1900 professore nell'Ateneo della sua città, il Carducci e Adolfo Bartoli di Fivizzano (1833-94), professore negli ultimi vent'anni di sua vita nell'Istituto fiorentino di Studi superiori. Tempra di lavoratore infaticabile, il D'Ancona portò la luce del suo ingegno equilibrato e sereno, del suo acuto senso critico e della sua portentosa dottrina quasi in ogni parte della nostra letteratura, pubblicando via via una serie lunghissima d'articoli, d'opuscoli, di libri, scritti con vivacità e chiarezza di stile. Eccellono in codesta serie *Le Origini del teatro in Italia* (1877; 2.ª ediz. 1891) e la *Poesia popolare italiana* (1877), due opere ammirevoli per la diligente ampiezza delle ricerche, per la giustezza dei criteri interpretativi dei fatti e per la bella solidità della struttura.

G. Carducci.

Il Carducci, unendo agli studi severi e pazienti della critica storica e filologica l'esame estetico delle opere e la larga considerazione dei periodi letterari, apprestò edizioni e minuziosi commenti di antichi testi, illustrò con copiosa erudizione e geniale sagacia gli scritti e la vita di molti fra i massimi scrittori, e primo presentò (1868-71) in un gran quadro dalle linee sicure e precise la storia dello *Svolgimento della letteratura nazionale* fino al Tasso.

A. Bartoli.

Il Bartoli, mentre dava opera ad altri minori lavori, raccolse e vagliò i risultamenti de' propri e degli altrui studi nei *Primi due secoli della letteratura italiana* (1870-80), poderoso volume che diede l'aire e segnò il punto di partenza ad altre ricerche intorno al periodo delle origini; e nella *Storia della letteratura italiana* (1878-89), che non va oltre al Petrarca, manifestò tutte le molteplici qualità del suo spirito, discutendo con dialettica penetrativa

ardue questioni, sfatando leggende, ricercando con finezza psicologica la vita intima degli scrittori.

Studi storici e linguistici.

16. Insieme cogli studi della storia letteraria rifiorirono gli studi della storia civile, i quali dagli archivi, resi facilmente accessibili dal governo del nuovo Regno, attinsero fondamento di irrefragabili testimonianze alla ricostruzione del passato. Maestri in questa parte dello scibile, Giuseppe De Leva di Zara (1821-93), che insegnò lungamente nell'Università di Padova, e Pasquale Villari, napoletano (n. 1827), uomo di Stato e professore all'Istituto superiore di Firenze. L'uno, mirabile rievocatore dell'anima della storia di tra la fida polvere dei documenti, narrò la *Storia di Carlo V in relazione coll'Italia*; l'altro scrisse opere insigni intorno al Savonarola, al Machiavelli, all'antica storia di Firenze, assurgendo dai documenti alla rappresentazione artistica dei personaggi e dell'ambiente e talvolta a vaste teorie storiche, conformi all'indole speculativa del suo ingegno.

G. De Leva.

P. Villari.

G. I. Ascoli.

In pari tempo gli studi glottologici, che in Germania s'erano levati sin dai primi decenni del secolo a dignità di scienza, furono messi anche in Italia sulla nuova via da Graziadio Isaia Ascoli, nato a Gorizia nel 1829, profondo e geniale investigatore d'ogni dominio linguistico e, in particolare, impareggiato illustratore della lingua e dei dialetti d'Italia.

Frutti dei nuovi metodi.

17. L'amore dell'indagine erudita e della critica rigorosa, stimolato da tutti questi grandi maestri colla parola dalle cattedre e cogli esempi nei libri, si diffuse rapidamente, e una schiera di studiosi, alcuni dei quali a lor volta sono divenuti maestri, seguendo il metodo additato da quelli, cooperò efficacemente all'incremento della storia letteraria e civile e della scienza linguistica. Né la feconda operosità fu di breve durata; che anzi trasmessa d'una in altra generazione di studiosi, essa ferve tuttora, né accenna a cessare.

In questi ultimi quarant'anni, come maturò a grado a grado la conoscenza scientifica della lingua e di molti dialetti, così fiotti di nuova luce irradiarono le vicende della nostra letteratura. Studiate con finezza di metodo le manifestazioni, epiche, liriche, drammatiche, dello spirito popolare nel loro essere attuale e nella loro evoluzione attraverso i secoli; indagate le relazioni della letteratura italiana con le letterature d'Oltralpe; condotti presso alla solu-

zione i problemi delle origini; sgombrata dalle fole la biografia e interpretata secondo piú sodi criteri l'opera del nostro massimo Poeta; ricostrutte sulla base di studi e documenti nuovi le vite di molti scrittori, grandi, mezzani e piccoli; scoperte le fonti e quindi meglio dichiarato il valore artistico di molte opere; rannodato, mediante l'esumazione d'autori e di scritti dianzi obliati, il filo delle vicende de' vari generi; infine fattesi, grazie al De Sanctis, piú sicure e razionali le basi del giudizio estetico; ben può dirsi che la storia e la critica della letteratura nazionale siano state in gran parte rinnovate.

Conclusione.

18. Se giunti alla fine del nostro lungo cammino, ci volgiamo a riguardare il territorio percorso, nella profondità della crescente lontananza vedremo disegnarsi tre province o, per uscir di metafora, tre periodi letterari, i cui lembi si sovrappongono e si confondono: l'Età moderna, il Rinascimento e il Medio evo.

Fonte principale d'ispirazione alla letteratura del Medio evo è la vita, dominata dall'idealità religiosa e combattuta dalle idealità politiche; alla letteratura del Rinascimento, il culto della pura bellezza instaurato e fomentato dalla risorta antichità; alla letteratura dell'Età moderna infine, di nuovo la vita colla sua idealità patriottica. Tre opere segnano e rappresentano rispettivamente questi tre periodi: la *Divina Commedia*, il poema della fede, animato dal soffio della passione politica; l'*Orlando Furioso*, il poema dell'idealità estetica; i *Promessi Sposi*, dove la viva rappresentazione della debolezza e degli obbrobri del dominio straniero si risolve, senza che l'autore lo dica espressamente, nell'esaltazione della coscienza nazionale.

Ma nel romanzo manzoniano il sentimento patrio non è se non un particolare atteggiarsi di quel piú largo sentimento umano che veramente pervade tutto il libro e per cui si rinnova e si ammoderna anche il sentimento religioso; un particolare atteggiarsi della pietà verso gli oppressi e di quel senso universale di sana e ben intesa democrazia che afferma non una teorica eguaglianza degli uomini, ma il diritto e la potenza degli umili a sollevarsi al disopra dei grandi sulle ali della virtú. Soltanto quello speciale aspetto della grande idealità manzoniana trovò adeguata espressione letteraria nell'età delle Rivoluzioni, che a noi sembra segnare il culmine del periodo moderno della nostra letteratura. Intanto questa rinnegava col fatto

sempre piú apertamente quei propositi di fedel rappresentazione del vero che il romanticismo aveva proclamato e il Manzoni sí splendidamente attuato, e correva a naufragare nei sogni.

Ma il periodo letterario che si aperse col Parini, non è ancora chiuso, e noi assistiamo al faticoso lavorìo d'elaborazione e trasformazione onde scaturirà l'avvenire. Oggi la letteratura, che pur vanta cultori non indegni del suo passato glorioso, ondeggia fiacca ed incerta fra ispirazioni disparate, mistiche, sociali, estetiche, fra avviamenti artistici diversi, nazionali e stranieri, corretti e bizzarri, succedentisi e alternantisi senza requie.

L'augurio che in sul chiudere questo libro dobbiamo fare, si è che o per il genio d'un grande scrittore o per il consenso degli scrittori e del pubblico, la letteratura, trovata alfine la sua via, posi nella varia unità d'un'ispirazione largamente umana e insieme nazionale, la quale sia espressione sincera delle piú pure idealità d'una vita italiana non dissimile da quella che auspicarono i nostri padri. Rinnovatasi e rinvigoritasi l'ispirazione, riacquisti la letteratura il senso della realtà e della misura e si adagi in forme dove la modernità sia temperata dal rispetto della tradizione letteraria paesana. Allora i *Promessi Sposi* soneranno come una grande sinfonia preludente al concerto della novissima letteratura. Non altramente noi scorgiamo nelle opere del Petrarca il primo balenìo dei sentimenti, delle idee morali e dei concetti artistici che illuminarono il Rinascimento maturo.

Bibliografia.

G. Mestica, *Manuale*, vol. II, P. 11. D'Ancona-Bacci, *Manuale*, vol. V. G. Finzi, op. cit., vol. IV, P. II, capp XVII-XIX. G. Barzellotti, *La letteratura e la Rivoluzione in Italia avanti e dopo il 1848 e 49*, nell'*Antologia critica* del Morandi. F. Flamini, *La littérature italienne de 1868 à 1898*, Parigi 1899. — **2**. *Poesie scelte di G. Prati* con prefaz. di F. Martini, Firenze 1892. — **3**. F. Rosso, *La vita e i canti di A. Aleardi*, Prato 1896. C. Cavalluzzi, *La poesia del Prati e dell'Aleardi nel secondo romanticismo*, Città di Castello 1898. — **4**. *Poesie di G. Zanella* precedute da una biografia scritta da F. Lampertico, Firenze 1894, voll. 2. G. Zanella, *Astichello ed altre poesie*,

Milano 1884. — **5**. D. Mantovani, *Il poeta soldato. I. Nievo*, Milano 190.. — **6**. A. Franchetti, *P. Cossa*, nella *N. Antol.* del 1.° dicembre 1881. — **7**. V. Ferrari, *Paolo Ferrari, la vita, il teatro*, Milano 1899. — **8**. G. Chiarini, *G. Carducci. Impressioni e ricordi*, Bologna 1901. E sul Carducci il fascicolo 5.° del 1901 della *Riv. d'Italia*. — **9**. V. Cian, *G. Pascoli poeta*, nella *N. Antol.* del 1.° novembre 1900. G. A. Cesareo. *A. Graf*, nella *N. Antol.* del 1.° febbraio 1900. G. Mazzoni, *A proposito dei sonetti di C. Pascarella*, nella *Riv. d'Italia*, 1901, fasc. 1.° — **10**. G. Villa, *Gli odierni romanzi psicologici*, nella *Riv. d'Italia* del 1899, fasc. 8.° G. Villa, *I romanzi di G. D' Annunzio*, nel *Pensiero Italiano*, 1896. — **11**. P. G. Molmenti, *A. Fogazzaro*, Milano 1900. — **13**. F. D'Ovidio, *E. De Amicis*, nei *Saggi critici*, p. 108 sgg. F. D' Ovidio, *R. Bonghi*, nella *N. Antol.* del 1.° novembre 1895. — **14-15**. B. Zumbini, *Le lezioni di letterat. ital. di L. Settembrini e la critica ital.*, negli *Studi di letterat. ital.*, Firenze 1894. P. Ferrieri, *F. De Sanctis e la critica letteraria*, Milano 1888. E. Cocchia, *Il pensiero critico di F. De Sanctis*, Napoli 1898. B. Croce, *La critica letteraria*, 2.ª ediz., Roma 1897.

INDICE ALFABETICO

DEI NOMI PROPRI

A

Accademie, 15.
Accademia dell'Arcadia, 63.
Accademia del Cimento, 15, 105.
Accademia della Crusca, 15, 131, 216.
Accademia dei Granelleschi, 94.
Accademia dei Lincei, 15.
Accademia dei Trasformati, 127, 138.
Acerbi Giuseppe, 224.
Achillini Claudio, 23.
Addison Giuseppe, 119, 126.
Alamanni Luigi, 8.
Albergati Francesco, 101.
Alberti Leon Battista, 38, 47, 137.
Aleardi Aleardo, 300.
Alfieri Vittorio, 153, 183, 195, 197, 198, 203, 233, 274; vita, 159; tragedie, 160, 165, 169; liriche 162, 169; opere in prosa, 164; l'*Etruria*, 170; satire, 170; epigrammi e *Misogallo*, 170; commedie 171; traduzioni, 162, 177.
Algarotti Francesco, **122**, 124, 248.
Alighieri Dante, imitazioni e giudizi, 10, 21, 116, 123, 124, 125, 129, 152, 161, 188, 196, 206, 215, 217, 248, 259, 286, 289, 293, 305, 316.
Amari Michele, 287, 288.
Amarilli Etrusca, 208.
Andreini Francesco, 77.
Andreini Giambattista, 78, 154.
Andreini Isabella, 77.
Antologia, 254, 278.
Appiani Andrea, 184.
Archivio storico italiano, 288.
Aretino Pietro, 71.
Arici Cesare, 202, 209.
Ariosto Lodovico, 9, 10, 17, 21, 29, 30, 50, 68, 73, 161, 248, 316.
Arpino, Cavalier d', 28.
Ascoli Graziadio, 315.
Attaccabrighe, 227.

B

Bacone Francesco, 41, 112.
Balbo Cesare, **287**, 288, 295.
Balsamo Giuseppe, 116.
Bandello Matteo, 9.
Bandettini Teresa, 208.
Bandiera Alessandro, 138.
Barbieri Gio. Francesco, 29.
Bardi, Giovanni de', 81.
Baretti Giuseppe, **127**, 132, 184, 248.
Bartoli Adolfo, 314.
Bartoli Daniello, 106.
Basile Giambattista, 56, 95.
Bazzoni Giambattista, 269.
Beccaria Cesare, **118**, 120, 148. 192.
Belli Giuseppe, 289.
Bellini Lorenzo, 73.
Bellini Vincenzo, 286.
Bembo Pietro, 9, 10, 128.
Bentivoglio Guido, 54, 106.

Berchet Giovanni, **223**, 225, 226, 233, 269, **292**, 313.
Bergalli Luisa, 126.
Berni Francesco, 70, 71, 72.
Bernini Lorenzo, 28.
Bertòla Aurelio, **136**, 150, 180, 181, 196.
Bettinelli Saverio, **122**, 129, 130. **158**, 176, 184, 248.
Biamonti Giuseppe Luigi, 218.
Biava Samuele, 277.
Biblioteca italiana, 224.
Biondo Flavio, 111.
Boccaccio Giovanni, 9, 17, 56, 88. 206.
Boccalini Traiano, **48**, 115, 118, 123.
Boiardo M. M., 73.
Boileau Nicola, 70, 123, 176, 177.
Bonarelli Guidobaldo, 80.
Bonghi Ruggero, 238, 312.
Borelli Giannalfonso, 105.
Borghini Vincenzo, 13.
Borromeo Federico, 14.
Boscan Giambattista, 10.
Botero Giovanni, 47.
Botta Carlo, 210.
Bracciolini Francesco, 30, 35.
Branda Onofrio, 138.
Brofferio Angelo, 293.
Bruno Giordano, 13, 38.
Buerger Goffredo Augusto, 223.
Buonarroti Michelangelo il giovane, 79.
Buonmattei Benedetto, 132.
Buratti Pietro, 219.
Byron Giorgio, 277, 281, 283, 286.

C

Caccini Giulio, 81.
Caffè, 119.
Cagliostro, 116.
Cagnola, 184.
Cagnoli Agostino, 286.
Calderon, 79.
Caloprese Gregorio, 83.
Campanella Tommaso, 13, 47.
Canal Antonio, il Canaletto, 99.
Canova Antonio, 184, 204.
Cantù Cesare, **273**, 277.
Capponi Gino, 213, 254, 263, **288**, 290, 291.
Caravaggio, Michelangelo da, 29.
Carcano Giulio, 269.
Carducci Giosuè, 24, **305**, 312, 324.
Carracci, 29.
Carrèr Luigi, 278, 302.
Carriera Rosalba, 66.
Cartesio, 41, 115.
Casanova Giacomo, 115.
Cassini Giandomenico, 13.
Cassoli Francesco, 136, 207.
Castelli Benedetto, 43, 46, 105.
Casti Giambattista, 150, 207.
Castiglione Baldassare, 9, 10.
Cattaneo Carlo, 295.
Cavalli Francesco, 81.
Cebà Ansaldo, 23.
Cecchini Pier Maria, 77.
Cellini Benvenuto, 8.
Ceroni Giuseppe Giulio, 208.
Cerretti Luigi **136**, 202, 207.
Cervantes Michele, 10.
Cesari Antonio, 215, 285.
Cesari Giuseppe, 28.
Cesarotti Melchiorre, **132**, **179**, 196, 207, 208, 217.
Cesi Federico, 15.
Chénier Giuseppe Maria, 97.
Chiabrera Gabriello, **23**, 26, **30**, 66, **68**, 81, 137, 149.
Chiari Pietro, 94, 176.
Ciampoli Giovanni, 23.
Cicognini Giacinto Andrea, 79.
Cimarosa Domenico, 88.
Cinonio, 132.
Clasio, 150.
Coco Vincenzo, 212.
Colletta Pietro, **211**, 213, 254, 255.
Commedia dell'arte, 75.
Conciliatore, 224, 227.
Condillac Stefano, 116, 118, 210, 214.
Confalonieri Federico, 225.
Conti Antonio, 158.
Copernico, 42.
Corneille Pietro, 128, 155, 158.
Corsini Bartolommeo, 35.
Cossa Pietro, 303.
Costanzo, Angelo di, 65.
Cremonino Cesare, 41.
Crescimbeni Giovan Mario, 64, 111.
Croce Giulio Cesare, 73.
Crudeli Tommaso, 149.

D

D'Alembert Giovanni, 115.
D'Ancona Alessandro, 314.
D'Annunzio Gabriele, 308, 310.
Davanzati Bernardo, 258.

Davila Enrico Caterino, 54, 106.
D'Azeglio Massimo, 239, **269**, 271, 295.
De Amicis Edmondo, 310.
De Gamerra Giovanni, 172.
De Leva Giuseppe, 315.
Denina Carlo, 131.
De Rossi Giovan Gherardo, 101, 207.
De Sanctis Francesco, 312.
Descartes Renato, 41.
De Spuches Giuseppe, 286.
Diderot Dionigi, 115.
Domenichino, 29.
Doni Antonfrancesco, 125.
Donizetti Gaetano, 286.
Dottori Carlo, 35, 154.

E

Erasmo da Rotterdam, 9.

F

Fagiuoli Giambattista, 72, **89**, 176.
Fantoni Giovanni, **137**, 196, 207, 208.
Fauriel Claudio, 229, 233, 240.
Ferrari Giuseppe, 295.
Ferrari Paolo, 304.
Fiacchi Luigi, 150.
Filangeri Gaetano, 117.
Filicaia Vincenzo, 61, 64.
Filippiche contro gli Spagnuoli, 49.
Fiorillo Silvio, 77.
Flaminio Marcantonio, 17.
Fogazzaro Antonio, 309.
Fornaciari Luigi, 285.
Forteguerri Niccolò, 73, 207.
Foscolo Ugo, 209, 228, 229, 250, 279, 283, 285, 305; vita, 196, 198, 200, 202, 204, 206; liriche, 197; *Ortis*, 199; *Sepolcri*, 200; tragedie, 203; *Grazie*, 203; prose, 205.
Frugoni Carlo Innocenzo, **67**, 124, 147, 185, 196, 207.
Fusinato Arnaldo, 277.

G

Galeani Napione Gianfrancesco, 133.
Galiani Ferdinando, 89, 117.
Galilei Galileo, 13, 104; vita, 38; metodo, 40; scoperte astronomiche, 41; il *Saggiatore*, 43; *Dialoghi*, 44, 45; la prosa, 46; Considerazioni intorno alla *Gerusalemme liberata*, 50.
Galilei Maria Celeste, 45.
Gallina Giacinto, 304, 305.
Galvani Giovanni, 218.
Galvani Luigi, 13, 106.
Gazzetta Veneta, 126.
Genovesi Antonio, 117.
Gessner Salomone, 181.
Giacosa Giuseppe, 310.
Gianni Francesco, 190, 208.
Giannone Pietro, lo storico, **114**, 116, 130.
Giannone Pietro, il poeta, 293.
Gigli Girolamo, **89**, 132, 176.
Gioberti Vincenzo, 294.
Gioia Melchiorre, 210.
Giordani Pietro, **212**, 215, 218, 220, 224, 248, 252, 254, 256, 258, 259, 285.
Giornale arcadico, 227.
Giornale dei letterati d'Italia, 119.
Giovio Paolo, 107.
Giraldi Giambattista, 155.
Giraud Giovanni, 101, 304.
Giusti Giuseppe, 289.
Goethe, 181, 186, 199, 232, 234, 240.
Goldoni Carlo, 89, **90**, 130, 141, 142, 176, 219, 304.
Gongora, Luigi de, 11.
Gozzi Carlo, 94, 130.
Gozzi Gaspare, **125**, 129, 141, 142, 158, 170, 176, 206, 207, 219.
Graf Arturo, 307.
Grassi Orazio, 43, 47.
Gravina Gianvincenzo, 63, 70, 83, **121**, **156**.
Gray Tommaso, 178, 179, 181, 193.
Graziani Girolamo, 30.
Gregorio Rosario, 210.
Grismondi Paolina, 151.
Gritti Francesco, 219.
Grossi Tommaso, 239, **269**, 277.
Grozio Ugo, 112.
Guadagnoli Antonio, 290.
Guarini Giambattista, 10, 17, 80, 84.
Guercino, 29.
Guerrazzi Francesco Domenico, 281.
Guicciardini Francesco, 49.
Guidi Alessandro, **61**, 64, 67, 80, 263.

H

Hardy Alessandro, 10.

J

Johnson Samuele, 182.

K

Keplero Giovanni, 42.
Klopstock, 126, 181, 182, 186, 188, 193.
Koerner Teodoro, 232.

L

Labindo, **137**, 196, 207, 208.
La Fontaine, 149.
Lamberti Antonio, 219.
Leibnitz, 115.
Lemène, Francesco di, **62**, 64, 65, 66, 90.
Leopardi Giacomo, 250, 285, 286, 305; vita, 251; filosofia, 256; scritti filosofici, 257; traduzioni, 258; poesie, 259, 292; prose, 264; *I Paralipomeni*, 263.
Leopardi Monaldo, 251, 252, 253, 255.
Leporeo Lodovico, 71.
Lesbia Cidonia, 151.
Lippi Lorenzo, 36.
Locke Giovanni, 115.
Longhi Pietro, 99.
Loredano Gianfrancesco, 55.
Lorenzi Giambattista, 89.
Lulli Giambattista, 82.
Luti Emilia, 241.
Lyly Giovanni. 11.

M

Machiavelli Niccolò, 38, 47, 49, 90, 91, 115, 116, 161, 163.
Macpherson Giacomo, 179.
Maffei Andrea, 286.
Maffei Scipione, 156, 159.
Magalotti Lorenzo, 105.
Maggi Carlo Maria, **62**, 64, 90, 219.
Magliabechi Antonio, 14.
Mai Angelo, 258, 260.
Malatesti Antonio, 71.
Malpighi Marcello, 105.
Mambelli Marcantonio, 132.
Mameli Goffredo, 294.
Mamiani Terenzio, 286.
Manfredi Eustachio, 65.
Manzoni Alessandro, 250, 254, 268, 269, 270, 272, 274, 280, 283, 287, 289, 302, 311, 316, 317; vita, 228, 229, 239; opere giovanili, 228, 229; *Inni sacri*, 230; poesie politiche, 231, 292, 293; tragedie, 233; opere minori in prosa, 234, 236, 247; dottrina linguistica, 238; i *Promessi Sposi*, 240.
Marcello Benedetto, 82.
Marchetti Alessandro, 151.
Marenco Carlo, 274.
Marini Giovanni Ambrogio, 55.
Marino Giambattista, 5, 6, **18**, 25, 26, 27, 30, 62, 71, 84, 88, 186, 308.
Martelli Pier Jacopo, 155, 157.
Martini Ferdinando, 312.
Mascheroni Lorenzo, 151, 192.
Masuccio, 9.
Mazza Angelo, 137.
Mazzini Giuseppe, 206, **280**, 295.
Meli Giovanni, 218, 220.
Menzini Benedetto, 70.
Mercantini Luigi, 294.
Metastasio Pietro, 66, 90, 135, 141, 176; vita, 83; melodrammi, 86.
Milton Giovanni, 154, 177, 179, 186.
Molière Giovanni Battista, 78, 89, 176.
Molina, Tirso de, 79.
Molza Francesco Maria, 17, 88.
Montecuccoli Raimondo, 202.
Montemayor Giorgio, 10.
Montesquieu Carlo, 161.
Monteverdi Claudio, 81.
Monti Vincenzo, 67, 153, 197, 202, 206, 208, 213, 214, 224, 227, 228, 229, 233, 268, 283, 285, 286, 305; vita, 184, 189, 194; liriche, 185, 186, 190; tragedie, 186; poemi, 187, 189, 191, 192, 194; versioni, 190, 194; *Proposta*, 216.
Monumenta historiae patriae, 288.
Morgagni Giambattista, 13, 105.
Moro Tommaso, 9.
Mozart, 89.
Muratori Lodovico Antonio, **109**, 116, 121, 156, 210.
Mureto Marcantonio, 9.
Murtola Gaspare, 18, 71.

N

Navagero Andrea, 9, 17.
Navarra, Margherita di, 9.
Nelli Jacopo Angelo, 89, 176.
Newton Isacco, 13.
Niccolini Giambattista, 213, **282**, 292.
Nievo Ippolito, 302.
Nomi Federico, 35.
Nota Alberto, 101, 304.

O

Ongaro Antonio, 80.
Oriani Barnaba, 13.
Osservatore Veneto, 126.
Ossian, **179**, 182, 193.

P

Pagano Francesco Mario, 117.
Paisiello Giovanni, 88.
Palestrina, Pier Luigi da, 80.
Pallavicino Sforza, 52, 106.
Pananti Filippo, 209.
Panvinio Onofrio, 13.
Paradisi Agostino, 136.
Paradisi Giovanni, 207.
Parini Giuseppe, 4, 130, 153, 170, 183, 184, 192, 195, 197, 198, 201, 207, 219, 225, 228, 229, 231, 292, 317; vita, 137; polemiche letterarie, 138; odi, 139, 142, 147; poesie minori, 139, 141; il *Giorno*, 139, 142, 177; prose, 139, 140.
Paruta Paolo, 47.
Parzanese Pietro Paolo, 277, 278.
Pascarella Cesare, 307.
Pascoli Giovanni, 307.
Passeroni Gian Carlo, **141**, 142, 150, 207, 209.
Pellico Silvio, **225**, **274**, 277.
Peretti Antonio, 286.
Peri Jacopo, 81.
Perticari Giulio, 195, 209, 217, 286.
Petrarca, 4, 6, 9, 10, 21, 23, 32, 66, 123, 161, 206, 254, 259, 286, 290.
Piazzi Giuseppe, 13.
Pignotti Lorenzo, 150, 177.
Pindemonte Giovanni, 173, 208.
Pindemonte Ippolito, **181**, 202, 209, 269.
Poerio Alessandro, 294.
Poliziano Angelo, 17, 88.
Pontano Gioviano, 9, 17.
Pope Alessandro, 177, 182.
Porro Lambertenghi Luigi, 224.
Porta Carlo, **219**, 227, 269.
Porta, Giambattista della, 38.
Praga Emilio, 301.
Prati Giovanni, 299.
Preti Girolamo, 23, 65.
Pulci Luigi, 73.
Puoti Basilio, 285.

Q

Querengo Antonio, 33.

R

Rabelais Francesco, 9.
Racine Giovanni, 155, 158.
Ranieri Antonio, 255, 265.
Rapisardi Mario, 307.
Redi Francesco, 13, **60**, 64, 65, 70, **105**, 219.
Regaldi Giuseppe, 300.
Reni Guido, 29.
Rinuccini Ottavio, 81.
Rolli Paolo, **66**, 135, 141, 177.
Romagnosi Giandomenico, 210, 225, 295.
Romani Felice, 286.
Ronsard Pietro, 9, 25.
Rosa Salvatore, 68.
Rosini Giovanni, 286.
Rosmini Antonio, 237, 239, 294.
Rossetti Gabriele, 293.
Rousseau Giangiacomo, 115, 161.
Rovani Giuseppe, 302.
Rueda, Lope de, 10.

S

Sacchi Antonio, 95.
Sá e Miranda, Francesco de, 10.
Sagredo Giovanni, 56.
Salviati Lionardo, 131.
Sannazzaro Jacopo, 9, 10, 17, 21, 63.
Sarpi Paolo, 48, **51**, 106, 115, 116.
Savioli Lodovico, 135, 196.
Savoia, Carlo Emanuele di, 2, 18, 26, 50.
Scala Flaminio, 77.
Schettini Pirro, 59, 65.
Schiller Federico, 95, 234, 283.
Scott Gualtiero, 240, 248, 269, 271, 274.
Scudéry, Maddalena di, 11.

Segneri Paolo, 57.
Serafino aquilano, 10.
Sergardi Lodovico, 70.
Sestini Bartolommeo, 277.
Settembrini Luigi, 312.
Shakespeare, 10, 78, 129, 158, 173, 177, 182, 187, 234, 274, 283.
Sidney Filippo, 10.
Sigonio Carlo, 13, 111, 115.
Sismondi Sismondo, 236.
Spallanzani Lazzaro, 13, 106.
Spedalieri Niccolò, 117.
Spencer Edoardo, 10.
Speroni Sperone, 155.
Spolverini Giambattista. 151.
Staël, signora di, 223, 229.
Sterne Lorenzo, 200.
Stigliani Tommaso, 23.

T

Tansillo Luigi. 10, 17.
Tasso Bernardo, 10, 149.
Tasso Torquato, 4, 10, 11, 17, 29, 30, 31, 50, 73, 80, 84, 88, 145, 161, 253, 270.
Tassoni Alessandro, **31**, 49, 51, 71.
Tedaldi Fores Carlo, 274.
Telesio Bernardino, 38.
Testi Fulvio, 23, **26**, 30.
Thompson John, 177, 179.
Tiraboschi Girolamo, 109, **111**, 210.
Tolomei Claudio, 137.
Tommasèo Niccolò, 278.
Torricelli Evangelista, 13, 46.
Torti Giovanni, 225, 239, 277.
Trissino Giangiorgio, 83, 155.
Troya Carlo, 287, 288.
Turrisi Colonna Giuseppina, 286.

U

Urfè, Onorato d', 9.

V

Valla Lorenzo, 38.
Valle, Pietro della, 54.
Vallisnieri Antonio, 105.
Varano Alfonso, **152**, 159, 177, 188, 206.
Varese Carlo, 269.
Vasari Giorgio, 107.
Vega, Garcilasso de la, 10.
Vega, Lope de, 78, 79.
Verdi Giuseppe, 240, 288.
Verga Giovanni, 308, 310.
Verri Alessandro, 173, 178.
Verri Pietro, **118**, 119, 120, 192.
Vettori Vittore, 72.
Vico Giambattista, 14, **112**, 121, 125.
Vida Girolamo, 21, 186.
Vieusseux Giampietro, 254, 288.
Villani Nicola, 51, 71.
Villari Pasquale, 315.
Vinci, Leonardo da, 38, 40, 47.
Visconti Ennio Quirino, 184.
Visconti Ermes, 225, 239.
Vittorelli Jacopo, **136**, 196, 207.
Viviani Vincenzo, 46, 105.
Vocabolario della Crusca, 131.
Voiture Vincenzo, 11.
Volta Alessandro, 13, 106.
Voltaire Francesco Maria, 115, 116, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 132, 145, 157, 158, 161, 190.

W

Winckelmann, 184.
Wyatt Tommaso, 10.

Y

Young Edoardo, 178, 179, 181, 18[illegible] 196.

Z

Zampieri Domenico, 29.
Zanella Giacomo, 301.
Zappi Giambattista, 65.
Zeno Apostolo, **82**, 111, 119, 17[illegible] 210.